

Promotor Prof. dr. Marysa Demoor
 Vakgroep Letterkunde
Copromotor Prof. dr. Marianne Van Remoortel
 Vakgroep Letterkunde

Decaan Prof. dr. Marc Boone
Rector Prof. dr. Anne De Paepe

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Martine Englebert

Music for Wilde

*De relatie tussen literaire tekst en libretto: de
thematologische typologie van de vrouwelijke
hoofdpersonages in The Birthday of the Infanta van
Oscar Wilde*

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de Letterkunde

2017

Dankwoord

Tijdens mijn schooljaren, noch mijn studententijd werd ik geboeid door de figuur of het oeuvre van Oscar Wilde. Wilde maakte voor mij deel uit van de literaire canon, had een reputatie als een meester van de paradox en was de auteur van enkele succesvolle komedies en een tijdloze roman die ik nooit had gelezen. Mijn eerste confrontatie met zijn buitensporige verschijning was in 1978 toen de acteur Peter Egan de auteur neerzette in een geromantiseerde BBC-reeks over Lillie Langtry.

De combinatie van mijn studie Duits, het beroepsmatig bezig zijn met klassieke muziek en mijn voorliefde voor de opera zetten me op het spoor van enkele componisten uit de vriendenkring rond Alma Schindler.¹ De opera's van Alexander Zemlinsky en Franz Schreker waren een openbaring voor mij. Mijn interesse voor de libretto's en de nieuwsgierigheid naar de teksten die aan de basis lagen, groeide met de dag en zo ontdekte ik Oscar Wilde. Of hoe enkele Duitse opera-aria's mij naar een Engelse flamboyante estheet zouden leiden.

Dit proefschrift kon nooit worden gerealiseerd zonder de onmisbare steun van heel wat mensen. Ik wil hen dan ook van harte bedanken. Mijn erkentelijkheid gaat in de eerste plaats uit naar Prof. Dr. Marysa Demoer. Haar voortdurende interesse in de voortgang van het onderzoek, de tijd die ze investeerde in mij, de vele nuttige tips, de opbouwende commentaren en richtlijnen en vooral haar vertrouwen waren broodnodige stimuli om het onderzoek voort te zetten en te beëindigen. Mijn dank gaat tevens uit naar Prof. Dr. Marianne Van Remoortel, die als copromotor bij het onderzoek werd betrokken. De bemoedigende gesprekken, de verbanden waarop ze me attent maakte en haar kritische lezingen waren heel waardevol. Prof. Dr. Benjamin Biebuyck, Prof. Dr. Geert Lernout en Prof. Dr. Hans Vandevoorde maakten deel uit van de

¹ Alma Schindler (1879-1964), ook gekend als Alma Mahler en Alma Mahler-Werfel, was gehuwd met de componist Gustav Mahler (van 1902 tot aan zijn dood in 1911), met de architect Walter Gropius (van 1915 tot aan de scheiding in 1920) en met de auteur Franz Werfel (van 1929 tot aan zijn dood in 1945, hoewel zij al sinds 1917 een relatie hadden). Zij was tevens de minnares en muze van tal van mannen uit het artistieke milieu. Ik gebruik consequent haar meisjesnaam.

doctoraatsbegeleidingscommissie, die het onderzoek in goede banen moest leiden. Hun commentaren en doordachte tips waren meer dan welkom. Zij allen boden ondersteuning bij het uitdenken van het onderzoek en het concretiseren van mijn ideeën. Prof. Em. Jaak van Schoor was mijn promotor bij mijn licentiaatsthesis. Hem zocht ik in eerste instantie op en vertelde hem weifelend mijn onderzoeksplannen. Mijn dank voor zijn aanmoedigingen.

Prof. Dr. Andrew King dank ik voor zijn geestdrift, zijn luisterbereidheid en zijn advies tijdens de gesprekken dat we met elkaar voerden. Zij zijn voor mij en voor het onderzoek van grote betekenis geweest. Gedurende enkele jaren deelde ik mijn wetenschappelijke interesse in en fascinatie voor de figuur van Wilde met Dr. Eva Thienpont. Aan onze Oscariaanse contacten bewaar ik goede herinneringen.

Ik wil ook David Rose, stichter van The Oscholars en president van de Société Oscar Wilde en France en Danielle Guérin, hoofdredactrice van Rue des Beaux Arts, niet vergeten voor de vruchtbare conversaties die we voerden. Ik koester de diepe vriendschap met David en Danielle die zijn oorsprong vindt in onze gedeelde interesse in de receptie van het oeuvre van Wilde. Mijn eigen betrokkenheid bij The Oscholars, de Société Oscar Wilde en France en Rue des Beaux Arts hebben een blijvende stimulans betekend in mijn eigen Wilde-onderzoek.² Ik wil alle Oscholars die ik binnen deze Oscar Wilde-genootschappen ontmoette en die hun eigen interesse en invalshoek in boeiende gesprekken bepleitten, danken voor hun aanstekelijk enthousiasme. Daniel Salvatore Schiffer, Lou Ferreira, Emily Eells, Emmanuel Vernadakis en de vele anderen, dankjewel! In het bijzonder denk ik hierbij ook aan Merlin Holland, de kleinzoon van Oscar Wilde, voor het enthousiasme waarmee hij mijn invalshoek op Wilde, de relatie tussen Wilde en muziek, begroette. Mijn erkentelijkheid gaat ook uit naar enkele mensen die met een blijvende ijver mijn vragen over de muzikale adaptaties beantwoordden. In de eerste plaats zijn dat Ron Nelson, mevrouw Richard Stoker en Bettina Weber.

De eindfase van dit doctoraat viel samen met het afscheid van mijn mama. Mijn studententijd ligt heel lang achter mij. Hierbij wil ik mijn ouders danken voor de kansen die ze mij destijds hebben gegeven. Ten slotte besef ik dat dit proefschrift er niet zou zijn gekomen zonder de onaflatende steun van diegenen die mij dagelijks omringen. Speciale dank gaat uit naar Stefan en Jolan Wauters voor hun stimulerende woorden, hun vertrouwen en hun aanmoediging om door te zetten. Hun relativerende kijk en eigenzinnige stimulans zal ik altijd meedragen.

Tine Englebert, 31 december 2016.

² Zie: <http://www.oscholars.com/TO/oscholarshp.htm>, <http://oscholars-oscholars.com/> en www.societeoscarwilde.fr.

Lijst Gebruikte Afkortingen

- CW *Collins Complete Works of Oscar Wilde. Centenary Edition*, Glasgow, HarperCollins, 1999.
- CL *The Complete Letters of Oscar Wilde*, ed. by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, New York, Henry Holt and Company, 2000.
- E Mary Ewald, *The Birthday of the Infanta. An Opera with Ballet*, New York, American Composers Edition, 1993.
- F Dennis Farrell, *The Birthday of the Infanta (1979) in 2 (3) Scenes after an idea from Oscar Wilde*, [S.l.], Socan, 1979.
- G Franz Schreker. *Die Gezeichneten: Oper in drei Aufzüge*, samenstelling en eindredactie Klaus Bertisch, Amsterdam, De Nederlandse Opera, 2007.
- K Georg Klaren, *Der Zwerg. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt, frei nach O. Wildes "Geburtstag der Infantin". Musik Alexander von Zemlinsky*, Wien, Leipzig, Universal-Edition, 1922.
- KD Georg C. Klaren, neue Textfassung von Adolf Dresen, *Der Geburtstag der Infantin (Der Zwerg). Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt, frei nach Oscar Wilde*, Wien, Leipzig, Universal Edition, 1982.
- LS Janet Lewis with Malcolm Seagrave, *The Birthday of the Infanta. An Opera in One Act based upon a Tale by Oscar Wilde*, Los Angeles, The Symposium Press, 1979.
- N Ron Nelson, *The Birthday of the Infanta. Chamber Opera in One Act. Words and Music*, Rochester, NY, Eastman School of Music, University Rochester, 1977.
- OW Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Hamburg, Severus Verlag, 2014.

SV Richard Stoker and Sean Vincent, *The Birthday of the Infanta. An Opera for Children based on the Original Short Story by Oscar Wilde*, uitgetikte tekst door Gill Stoker [Eigen bezit].

W Bettina Weber, *Der Geburtstag der Infantin. Oper in einem Akt nach Oscar Wilde*, 1992 [Toegestuurd libretto].

Inhoudstafel

Inleiding	1
Aanleiding en onderzoeksvraag	1
Structuur	4
Methodologie	6
Literatuur	7
Belang van de inventaris	9
 Deel 1. Deelonderzoeken	 11
Hoofdstuk 1 Oscar Wilde	13
1.1 Oscar Wilde en muziek	13
1.1.1 Muziek in het leven van Oscar Wilde	15
1.1.2 De muzikaliteit van de menselijke stem	17
1.1.3 Muziek in het werk van Oscar Wilde	22
1.2 Oscar Wilde en vrouwen	40
1.2.1 Vrouwbeelden in de negentiende eeuw	40
1.2.2 Het vrouwbeeld van Oscar Wilde	43
Hoofdstuk 2 Adapteren	55
2.1 Literatuur en opera	55
2.1.1 Prima la musica, poi le parole?	55
2.1.2 Literatuur en het libretto: leentjebuurt	57
2.2 Adaptatietheorie	63
2.2.1 Adapteren	63
2.2.2 Intertekstualiteit en intermedialiteit	69
2.2.3 De opera-adaptatie	70
2.2.4 Librettologie	73
2.3 Muzikale adaptaties van Oscar Wilde	79

2.3.1	Een oeuvre in muziek gevat.....	79
2.3.2	Motieven om het oeuvre van Oscar Wilde te adapteren.....	101
Hoofdstuk 3	Femme fatale, femme fragile.....	107
3.1	De <i>femme fatale</i> en de <i>femme fragile</i> als literair motief in het fin de siècle.....	107
3.1.1	Inleiding.....	107
3.1.2	De <i>femme fatale</i>	109
3.1.2.1	Onstaansgeschiedenis	109
3.1.2.2	Context	112
3.1.2.3	Kenmerken	115
3.1.3	De <i>femme fragile</i>	119
3.1.3.1	Ontstaansgeschiedenis.....	119
3.1.3.2	Context	122
3.1.3.3	Kenmerken	123
3.1.3.4	De dode geliefde en de aanbidding van het vrouwelijk lijk	127
3.2	De <i>femme fatale</i> en de <i>femme fragile</i> in het oeuvre van Oscar Wilde.....	137
Deel 2. Casestudy	151
Hoofdstuk 1	<i>The Birthday of the Infanta</i> van Oscar Wilde	153
1.1	Situering en bronnen	153
1.2	Plot	157
1.3	De receptiegeschiedenis van <i>The Birthday of the Infanta</i>	158
1.3.1	Vroege receptie in het Engelse taalgebied	158
1.3.2	Vroege belangstelling in het Duitse taalgebied	161
1.4	Analyse	163
1.5	De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven	171
1.5.1	De infante	171
1.5.2	De koningin	176
Hoofdstuk 2	<i>The Birthday of the Infanta</i> in de opera	181
2.1	Inleiding.....	181
2.2	De eerste Duitse opera's.....	183
2.2.1	Franz Schreker, <i>Die Gezeichneten</i> , 1918	183
2.2.1.1	Algemeen kader	183
2.2.1.2	Origineel libretto	186
2.2.1.3	Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	192
2.2.2	Alexander Zemlinsky, Georg Klaren, <i>Der Zwerg</i> , 1922	201
2.2.2.1	Algemeen kader	201
2.2.2.2	Adaptatie.....	207
2.2.2.3	Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	212
2.2.3	Alexander Zemlinsky, Adolf Dresen, <i>Der Geburtstag der Infantin</i> , 1981....	217
2.2.3.1	Situering.....	217

2.2.3.2	Adaptatie.....	217
2.2.3.3	Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	219
2.2.4	Conclusie.....	220
2.3	Opera's voor een jong publiek	226
2.3.1	Ron Nelson, <i>The Birthday of the Infanta</i> , 1956.....	226
2.3.1.1	Algemeen kader	226
2.3.1.2	Adaptatie.....	228
2.3.1.3	Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	230
2.3.2	Richard Stoker, Sean Vincent, <i>The Birthday of the Infanta</i> , 1963	233
2.3.2.1	Algemeen kader	233
2.3.2.2	Adaptatie.....	235
2.3.2.3	Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	236
2.3.3	Een buitenbeentje: Dennis Farrell, <i>The Birthday of the Infanta</i> , 1979.....	237
2.3.3.1	Algemeen kader	237
2.3.3.2	Adaptatie.....	240
2.3.3.3	Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	242
2.3.4	Conclusie.....	245
2.4	Door vrouwenhanden	247
2.4.1	Malcolm Seagrave, Janet Lewis, <i>The Birthday of the Infanta</i> , 1977	247
2.4.1.1	Algemeen kader	247
2.4.1.2	Adaptatie.....	249
2.4.1.3	De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	251
2.4.2	Russell Woollen, Mary Ewald, <i>The Birthday of the Infanta</i> , 1993	254
2.4.2.1	Algemeen kader	254
2.4.2.2	Adaptatie.....	256
2.4.2.3	De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	259
2.4.3	Bettina Weber, <i>Der Geburtstag der Infantin</i> , 2002	263
2.4.3.1	Algemeen kader	263
2.4.3.2	Adaptatie.....	265
2.4.3.3	De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven.....	266
2.4.4	Conclusie.....	269
	Slotbeschouwing.....	271
	Bibliografie	277
	Appendix	309
	Index Auteurs	357

Inleiding

No; I don't want music just at present. It is far too indefinite. Besides, I took the Baroness Bernstein down to dinner last night, and, though absolutely charming in every other respect, she insisted on discussing music as if it were actually written in the German language. Now, whatever music sounds like I am glad to say that it does not sound in the smallest degree like German.

The Critic as Artist (CW 1109)

Aanleiding en onderzoeksvraag

Verboden toneelstukken spreken tot de verbeelding. Dat geldt ook voor *Salomé* van Oscar Wilde, waarvan de opera-adaptatie van Richard Strauss heel wat ophef maakte bij de creatie in 1905. De heldin van dit drama is een van de meest fascinerende vrouwelijke personages uit het operarepertoire, een figuur met een hybride persoonlijkheid. Zowel in het oorspronkelijke werk als in het Duitse muziekdrama is deze *femme fatale* tegelijk slachtoffer én moordende dader op zoek naar ware liefde. Het erotische gegeven van de *femme fatale*, waarin *Eros* en *Thanatos* sterk met elkaar zijn verweven, bood Strauss de gelegenheid om met de ganse rijkdom van zijn chromatische stijl de diepste zielenroerselen van zijn personage weer te geven. *Salomé* werd een monument in de operageschiedenis en is nog steeds de meest succesvolle muzikale adaptatie van een werk van Wilde.

De opera wakkerde mijn nieuwsgierigheid aan. Grepen behalve Strauss ook andere componisten en librettisten naar het oeuvre van Wilde om een muziekwerk te creëren?

Waren – in het geval van muziektheater¹ – de literaire motieven van Wilde nog aanwezig in de nieuwe libretto's?

Een eerste stap in mijn zoektocht naar antwoorden was het inventariseren van de muzikale adaptaties om de impact van het oeuvre van Wilde op de creatie van muziekwerken na te gaan. Deze inventaris heb ik beperkt tot composities binnen de klassieke muziek en het muziektheater. Het resultaat is een lijst van meer dan vijfhonderd werken (inclusief toneelmuziek) waarin de vocale en de dramatische composities de meerderheid vormen. Om heel diverse redenen werden componisten en librettisten aangetrokken tot het werk van Wilde. Het was onmogelijk al de muziketeksten te verzamelen om de motieven te kunnen bestuderen. Daarom heb ik het onderzoeksterrein begrensd tot de operalibretto's geïnspireerd door één werk van Wilde. Omdat mijn interesse in de auteur is ontstaan door de ontdekking van twee Duitstalige opera's die zich op *The Birthday of the Infanta* baseren, was de keuze voor deze tekst vlug gemaakt. Tal van gelijkenissen verbinden bovendien de brontekst van de opera *Salome* met dit sprookje. De estheet Oscar Wilde gaf in beide werken vorm aan artistieke vrouwentypes die in de decadentistische literatuur van het fin de siècle present zijn. De aanwezigheid van deze vrouwbeelden in het sprookje, samen met de intrinsieke muzikaliteit ervan en de vaststelling dat het werk tot muzikale creaties blijft inspireren, leidden ertoe dat ik *The Birthday of the Infanta* en de libretto's die erop zijn gebaseerd als heel interessant onderzoeksmateriaal ging beschouwen.

In het proefschrift *Music for Wilde. De relatie tussen literaire tekst en libretto: de thematologische typologie van de vrouwelijke hoofdpersonages in The Birthday of the Infanta van Oscar Wilde* staat de volgende onderzoeksvraag centraal: in welke mate hebben de librettisten in hun creaties aandacht voor de thematologische² typologie van de belangrijkste vrouwenfiguren in *The Birthday of the Infanta*? Het sprookje en de operalibretto's vormen de kern van de studie. Mijn aandacht gaat uit naar de adaptaties waarin de tekst wezenlijk onderdeel uitmaakt van het muzikale kunstwerk. Wilde verwerkte een aantal literaire motieven die vervat zitten in de vrouwelijke

¹ Wolfgang Ruf, "Musiktheater, II, Kompositionen", in: Ludwig Finscher, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Sachteil, 2. Auflage, Kassel, Bärenreiter en Stuttgart: Metzler, 1994-1998, Bd. 6, 1997, pp. 1689-1714, pp. 1689-1690: "[A]ls Dachbegriff für die verschiedensten Formen der Verbindung von Musik und Szene; dieser umfaßt im weitesten Sinne sowohl die historischen und zeitgenössischen Gattungen, die unter die Fachbegriffe Oper, Singspiel, Musikdrama, Melodrama, Operette, Musical und Ballett gefaßt werden, als auch zu ihrer Zeit avantgardistische Formen, die in jenen Gattungsbegriffen nicht unterzubringen sind, wie etwa Musikalisches Happening, Multimedia, Instrumentales Theater, Visuelle Musik oder die medialen reduktionsformen Funk-, Fernseh- oder Filmoper."

² Christine Lubkoll, "Thematologie", in: Jost Schneider, (Hrsg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, pp. 747-762, p. 747: "[D]ie systematische und problemorientierte Untersuchung literarischer Stoffe, Motive und Themen im diachronen und interkulturellen Vergleich, wobei neben den Zeugnissen der Weltliteratur auch Bearbeitungen in anderen Künsten (Bildende Kunst, Musik, Film, Tanz) in die Analyse einbezogen werden."

hoofdpersonages. Het zijn de motieven van de *femme fatale* en de *femme fragile* en aansluitend op het laatste motief, de aanbidding van het dode vrouwenlichaam. Zij worden in het sprookje onderzocht en vergeleken met hun behandeling in de adaptaties. Hebben de librettisten aandacht voor deze motieven bij de beschrijving van de twee vrouwelijke personages, de infante en de dode koningin, en integreren zij het motief van het dode vrouwenlichaam in de adaptatie?

Ik bestudeer uitsluitend de tekstuele omslag van de leestekst naar de muzikale podiumtekst. Deze studie vertrekt vanuit literatuurwetenschappelijk perspectief en houdt enkel rekening met het tekstuele aspect van de opera-adaptatie. De karakterisering van de personages en de vertaling van de literaire motieven door middel van muzikale middelen komen niet aan bod. De reden is eenvoudigweg dat ik geen muzikale vorming heb. Ik wil dit doctoraat graag aanbieden als een springplank naar een musicologisch onderzoek van Wilde-adaptaties. In een verder stadium zou het tevens boeiend zijn na te gaan op welke wijze de encenering van de partituur tot een operaproductie elementen toevoegt aan de adaptaties.

Door één geadapteerde tekst centraal te plaatsen verwijdt dit onderzoek zich van analoge studies die zich concentreren op opera-adaptaties van het gehele oeuvre of meerdere teksten van één auteur.³ Michael Halliwell bijvoorbeeld concentreert zich op acht verschillende opera-adaptaties gebaseerd op zes verhalen en romans van Henry James. Enkel in het geval van *Washington Square* en *The Aspern Papers* behandelt de auteur telkens twee verschillende opera-adaptaties. Halliwell heeft aandacht voor de structurele ingrepen en de muzikale vormgeving. Jerome Mitchell bespreekt in *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott* opera-adaptaties van zeventien teksten. Mitchell behandelt per roman een of meerdere bewerkingen, maar gaat door de veelheid aan geadapteerde teksten en muzikale adaptaties minder diepgaand te werk. Door te kiezen voor één tekst en daar verschillende operalibretto's aan te reflecteren tracht ik aan te tonen hoe de persoonlijkheid, de visie en de inbreng van de bewerkers tot heel uiteenlopende creaties

³ Zoals Daniel Albright, *Musicking Shakespeare. A Conflict of Theatres*, Rochester, NY, University of Rochester Press; Woodbridge, Boydell & Brewer, 2007; Arthur Graham, *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music, and Song. An Introduction to Music inspired by the Bard*, Lewiston, NY & Lampeter, Edwin Mellen Press, ca. 1997; Michael Halliwell, *Opera and the Novel. The Case of Henry James*, Amsterdam, Rodopi, 2005; Jerome Mitchell, *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*, Alabama, University of Alabama Press, 1977 en *More Scott Opera. Further Analyses of Opera based on the Works of Sir Walter Scott*, Lanham, University Press of America, 1996; Astrid Schmitt-von Mühlenfels, *Amerikanische Literatur in amerikanischen Literaturopern. Fünf Beispiele zum Gattungswechsel*, Essen, Blaue Eule, ca. 1999; Arnaud Laster, éd., *Hugo à l'opéra*, Paris, Editions Premières Loges, 2002 (*L'Avant-Scène Opéra*; 208) en François Jacob, *Voltaire à l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

kunnen leiden en hoe ver de diverse adaptaties van een zelfde brontekst zich van elkaar kunnen verwijderen.

Structuur

Om de onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden richt ik mij in het proefschrift eerst op enkele deelaspecten vooraleer me op de casestudy toe te spitsen. Deze inleidende hoofdstukken vormen samen het eerste deel. Het eerste hoofdstuk gaat dieper in op de verhouding tussen Wilde en muziek. De connectie met muziek is niet zo evident voor een man die vooral bekendheid verkreeg als een woordkunstenaar, als een ‘wit’, als een meester van de taal. Omdat het werk van de auteur zo vaak op muziek werd gezet, interesseert het me te weten welke plaats muziek innam in zijn leven en in zijn oeuvre. Ik onderzoek zijn vertrouwdeheid met muziek in de vele muzikale referenties, in zijn voorstelling van de muzikale cultuur in het laat-Victoriaanse Engeland en in het verband tussen zijn esthetische theorie en de debatten over de muziek als kunstvorm. Tal van personages presenteert hij als muzikaal; hij associeert ze met muziekinstrumenten of met een sonore stem. Hoewel Wilde geen diepgaande affiniteit aan de dag legde voor muziek, speelt muziek in zijn oeuvre een rol, op verschillende manieren.

Als belangrijk vertegenwoordiger van het estheticisme geeft Wilde in zijn oeuvre een plaats aan de geliefde thema's en motieven van het fin de siècle. De artistieke vrouwentypes *femme fatale* en *femme fragile* nestelen zich in zijn esthetische universum. Maar hoe stond Wilde in het dagelijkse leven tegenover vrouwen en het vrouwenvraagstuk? Enkele jaren was hij de redacteur van *The Woman's World*. De tweede helft van het eerste hoofdstuk verheldert zijn relatie met enkele belangrijke vrouwen in zijn leven en zijn houding tegenover ‘the women's question.’

In het tweede hoofdstuk belicht ik de relatie tussen literatuur en opera en verken ik de dualiteit tussen woord en muziek. Dit proefschrift draait immers om een literaire tekst en de opera-adaptaties die zich door deze tekst lieten inspireren. Ik onderwerp het fenomeen ‘adapteren’ aan een nader onderzoek en ik tracht hieromtrent een aantal vragen te beantwoorden. Wat houdt een adaptatie in? Wat verwacht men van een operalibretto? Hoe verhouden een literaire tekst en een libretto zich tegenover elkaar? Waarom kiest men voor een verhalende brontekst? Ik ga in op de unieke positie van een literair werk als startpunt voor een opera-adaptatie. Ik reik begrippen aan zoals adaptatie/adaptatietheorie, intertekstualiteit/intermedialiteit en libretto/librettologie om het kader waarbinnen de relatie tussen de literaire tekst en het libretto zich verhoudt voor te stellen. Ik schets aansluitend de evolutie in de muzikale adaptaties van het oeuvre van Wilde gaande van de verklanking van enkele gedichten tijdens zijn leven

tot de hedendaagse composities. Een aantal werken van Wilde vormen de basis van heel veel muzikale adaptaties terwijl andere werken nooit of amper tot een muzikale bewerking hebben geïnspireerd. Dit onderdeel anticipeert op de inventaris, een chronologische lijst van muziekwerken, die het proefschrift afsluit.

Om in de casestudie een analyse te kunnen maken van de discrepantie tussen de vrouwenfiguren in het sprookje *The Birthday of the Infanta* en in haar adaptaties vestig ik in hoofdstuk drie de aandacht op deze figuren in het fin de siècle vanuit cultuurhistorisch perspectief. De oorsprong, de evolutie, de context en de kenmerken van de *femme fatale* en de *femme fragile* bekijk ik aan de hand van primaire en secundaire literatuur. Ik belicht het motief van het vrouwelijke lijk dat nauw is verbonden aan de *femme fragile* die ten dode is opgeschreven. Ten slotte ga ik op zoek naar voorbeelden in het oeuvre van Wilde.

In het tweede deel van het proefschrift komt *The Birthday of the Infanta* als casus aan bod. In het eerste hoofdstuk behandel ik het sprookje en bekijk ik de bronnen en de receptiegeschiedenis. Ik analyseer het sprookje en vergelijk de vrouwelijke personages met het fin de siècle-vrouwbeeld in de literatuur. Vervolgens verschuift in een tweede hoofdstuk mijn aandacht naar de negen libretto's en hun respectieve behandeling van de literaire motieven. Ik onderzoek in welke mate de *femme fatale*, de *femme fragile* en het motief van het dode vrouwenlichaam naar voren treedt in de libretto's in kwestie.

De behandelde opera's zijn *Die Gezeichneten* (1918) van Franz Schreker, *Der Zwerg* (1922) van Alexander Zemlinsky op een libretto van Georg Klaren, herwerkt als *Der Geburtstag der Infantin* (1981) op een libretto van Adolf Dresen, *The Birthday of the Infanta* (1956) van Ron Nelson, *The Birthday of the Infanta* (1963) van Richard Stoker op een libretto van Sean Vincent en Stoker, *The Birthday of the Infanta* (1977) van Malcolm Seagrave op een libretto van Janet Lewis met Seagrave, *The Birthday of the Infanta* (1979) van Dennis Farrell, *The Birthday of the Infanta* (1993) van Russell Woollen op een libretto van Mary Ewald en *Der Geburtstag der Infantin* (2002) van Bettina Weber.⁴ Schreker vond inspiratie in het sprookje van Wilde, maar schreef uiteindelijk een origineel libretto. De unieke ontstaansgeschiedenis van dit libretto en de parallellen met *The Birthday of the Infanta* en de opera *Der Zwerg* rechtvaardigen de aandacht die ik binnen dit onderzoek aan deze opera besteed. Het vrouwelijke hoofdpersonage kan niet worden vergeleken met de infante. Toch loont het de moeite halt te houden bij deze figuur. De behandelde libretto's kwamen tot stand tussen 1918 en 2002 en vormen clusters. De twee Duitse adaptaties uit het eerste kwart van de twintigste eeuw zijn nauw met elkaar verbonden

⁴ Bij het afsluiten van dit proefschrift werden de gegevens teruggevonden van een onuitgegeven opera-adaptatie, gecomponeerd als masterproef aan de Brigham Young University, Provo (UT) door Jeanette Boyack: *The Birthday of the Infanta. A Chamber Opera* (libretto Harriet Wright), 1957. Alle pogingen om het libretto te achterhalen, mislukten. Er werden geen sporen teruggevonden van uitvoeringen, noch van andere composities door Boyack.

door hun unieke ontstaansgeschiedenis en de invloed van Otto Weininger. Vanaf de jaren vijftig treden bewerkingen voor kinderen duidelijk op de voorgrond. Twee adaptaties richten zich tot een jonge doelgroep en vormen zo een nieuwe cluster. In een derde groep leggen vrouwelijke bewerkers andere accenten. Een tekstbewerking van een Duitse vroege opera en een adaptatie die focust op de inteelt van de Habsburgers vullen de eerste twee clusters aan. In dit stuk zijn tussentijdse conclusies opgenomen.

Hoewel dit hoofdstuk cruciaal is voor de opzet en de methodologische uitwerking van het onderzoek, draagt elk van de voorafgaande hoofdstukken ook afzonderlijk bij aan de onderzoeksdoelstelling. De bevindingen van het onderzoek staan in de slotbeschouwing. Na de uitgebreide literatuurlijst sluiten de inventaris, in de vorm van een apart appendix, en de auteursindex het proefschrift af.

Methodologie

Een thematologische typologie (cf. supra: n. 2) van de artistieke vrouwentypes *femme fatale* en *femme fragile* in de West-Europese decadentistische literatuur wordt geconfronteerd met de vrouwelijke personages in het sprookje van Wilde en in zijn operabehandelingen. Ik belicht de literaire vrouwentypes, de *femme fatale* en de *femme fragile*, en nauw aansluitend het motief van het dode vrouwenlichaam.

Ik bied een dwarsdoorsnede aan van het sprookje en zijn opera-adaptaties in functie van enkele motieven die kenschetsend zijn voor het decadentistische tijdsruim dat het werk van Wilde omarmt. De verhaalanalyse van het sprookje en de libretto's helpt de aanwezigheid van de literaire motieven te kaderen. Ik heb ervoor gekozen een analyse te maken van de discrepantie tussen de vrouwenfiguren (enerzijds de figuur van de infante, anderzijds de dode koningin) in het werk van Wilde en hun reflectie in de libretto's omdat ik een inzicht wil krijgen in de mogelijke instandhouding of transformatie van de vrouwbeelden wanneer een bewerking gebeurt voor een ander medium. Het onderzoek van de libretto's concentreert zich op de voorstelling van de infante, de aanwezigheid van eigenschappen die toe te schrijven zijn aan de *femme fatale*, het motief van de *femme fragile* zoals dat zich manifesteert in de tekening van de wegwijnende koningin en de aanwezigheid van de morbide scène rond het fetisjisme van het dode vrouwenlichaam. Ik had niet de bedoeling om een comparatistische analyse te maken van een geadapteerde tekst en de adaptaties voor het operatoneel. De studie is eerder een 'thematologische confrontatie' waarbij ik onderzoek doe naar de behandeling van de vermelde motieven in het decadentistische sprookje en de operabewerkingen. Ik tracht me zo strikt mogelijk te beperken tot de thematologische component. Het doel van deze studie is het zo nauwkeurig mogelijk beschrijven en

interpreteren van de affiniteiten en de afwijkingen, met als uiteindelijk oogmerk een dieper inzicht in hoe de bewerkers de oorspronkelijke motieven in de libretto's tekenen. Zo kan ik aantonen welke thematologische overeenkomsten en verschillen er bestaan tussen de uitgewerkte motieven in het sprookje van Wilde en de opera's gebaseerd op dit sprookje. In de adaptaties deden zich verschuivingen voor waarbij de motieven nadrukkelijk werden gemodificeerd. Er zijn thematologische wijzigingen, door het uitdiepen, het afzwakken of het gewoonweg veranderen van de motieven en de personages.

Literatuur

Als theoretisch kader voor mijn onderzoek heb ik heel wat literatuur doorgenomen. Om een beter inzicht te krijgen in het oeuvre en de persoonlijkheid van Wilde gebruikte ik de vele – vaak geannoteerde – uitgaven van zijn oeuvre, de brieven en de uitgebreide secundaire literatuur.⁵ Er is al heel wat inkt gevloeid over Oscar Wilde, alles lezen was onmogelijk. Het was voor mij belangrijk die kritische studies te doorgronden die dieper ingaan op *The Birthday of the Infanta* en op enkele deelaspecten uit dit onderzoek zoals zijn relatie met vrouwen, zijn redacteurschap van *The Woman's World*, de *femme fatale* en de *femme fragile* in zijn oeuvre, zijn estheticisme en de receptie van zijn oeuvre. Een inzicht in de theorie van het adapteren kreeg ik door mij te verdiepen in werk van Linda Hutcheon en in gespecialiseerde publicaties op het gebied van de filmadaptatie en van de muzikale adaptatie.⁶ De studies van musicologen en filologen die zich op het

⁵ Zowel biografieën als kritische studies zoals Karl Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970; Joseph Bristow, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, Toronto, University of Toronto Press, 2003; Petra Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity. Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011; Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, London, Hamilton, 1987; Stefano Evangelista, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, New York, Continuum, 2010; Eleanor Fitzsimons, *Wilde's Women. How Oscar Wilde Was Shaped by the Women He Knew*, London, Gerald Duckworth Co Ltd, 2015; Regenia Gagnier, *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford, California, Stanford University Press, 1986; H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde. A Biography*, London, Penguin Books, 2001 [oorspr. 1962]; Norbert Kohl, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980; Jarlath Killeen, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, Aldershot, Ashgate, 2007 en Anne Markey, *Oscar Wilde's Fairy Tales. Origins and Contexts*, Dublin & Portland, OR, Irish Academic Press, 2011.

⁶ Naast Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006 waren onder meer George Bluestone, *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1971 [oorspr. 1957]; Ben Brady, *Principles of Adaptation for Film and Television*, Austin, University of Texas Press, 1994; Brian McFarlane, *Novel into Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon, 1996; Robert Stam and Alessandra Raengo, (ed.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, MA, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing Ltd, 2005; Michael J. Meyer, (ed.),

interdisciplinaire terrein bewegen, waren een belangrijke leidraad voor een beter begrip van de relatie tussen literatuur en opera en tussen de literaire tekst en het libretto.⁷

Voor het doorgronden van het literaire concept van de *femme fatale* en de *femme fragile* startte ik met het standaardwerk van Mario Praz uit 1930, om me verder te verdiepen in de vele aanvullende en corrigerende studies.⁸ De eerste stappen in het doorgronden van het motief van het dode vrouwenlichaam in de literatuur gebeurde voornamelijk aan de hand van de studies van Elisabeth Bronfen en Lisa Downing.⁹ Het werk van Otto Weininger en musicologische studies over enkele componisten in kwestie waren een leidraad voor het doorgronden van de Duitse opera's uit het begin van de twintigste eeuw.¹⁰ De voorbeelden uit het oeuvre van Wilde komen in eerste plaats uit zijn narratieve en dramatische teksten. Uitzonderlijk put ik uit zijn poëzie.

Literature and Musical Adaptation, Amsterdam, New York, NY, Editions Rodolpi, 2002 en Léonard A. Rosmarin, *When Literature becomes Opera. Study of a Transformational Process*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1999 van belang.

⁷ Zoals Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998; Swantje Gostomzyk, *Literaturoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009; Peter Petersen, "Der Terminus "Literaturoper" – eine Begriffsbestimmung", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, jrg. 56, 1999, nr. 1., pp. 52-70, Gary Schmidgall, *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press, 1977 en Ulrich Weisstein, "The Libretto as Literature", in: Walter Bernhart, (ed.), *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein*, Amsterdam, New York, NY, Editions Rodopi, 2006, pp. 3-15 en "Librettology. The Fine Art of Coping with a Chinese Twin", in: *Komparatistische Hefte*, nr. 5-6 (1982), pp. 23-42.

⁸ Mario Praz, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*, Amsterdam, Agon, 1988 [Vertaling van *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930] en studies zoals Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986; Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart, Metzlersche, 1990; Rebecca Stott, *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*, Basingstoke, Macmillan, 1992; Ariane Thomalla, *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag, 1972 en Lissy Winterhoff, *Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean. Die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.

⁹ Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1992 en Lisa Downing, *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Legenda, 2003.

¹⁰ Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*, Hamburg, Severus Verlag, 2014 [oorspr. 1903]; Antony Beaumont, *Zemlinsky*, London, Faber and Faber Limited, 2000; Alfred Eberhard Stephen Clayton, *The Operas of Alexander Zemlinsky*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Cambridge, University of Cambridge, 1982; Christopher Hailey, *Franz Schreker 1878-1934. A Cultural Biography*, Cambridge, NY, Cambridge University Press, 1993; Michael Kennedy, *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006 en Marc D. Moskovitz, *Alexander Zemlinsky. A Lyric Symphony*, Woodbridge, Suffolk and Rochester, NY, The Boydell Press, 2010.

Belang van de inventaris

Heel de twintigste eeuw – tot nu in de eenentwintigste eeuw – heeft Wilde componisten en librettisten geïnspireerd. Nooit eerder werden deze muzikale adaptaties samen in kaart gebracht. De impact van het oeuvre van Wilde op de creatie van muziekwerken illustreer ik aan hand van de in de appendix opgenomen inventaris. Deze chronologische lijst vormt de tijdsbalk waaruit de blijvende interesse in het muzikaal adapteren blijkt. De inventaris plaatst niet enkel het oeuvre van Wilde als uitgangspunt voor muzikale adaptaties in de kijker, hij vult ook een leemte op in het Wilde-onderzoek. Deze inventaris brengt meer dan vijfhonderd werken in kaart binnen het repertoire van de klassieke muziek en het muziektheater. Hij is bedoeld als een inhaalbeweging. De lijst van muzikale adaptaties in het Westerse culturele veld geeft een aanwijzing van de interesse in het oeuvre van Wilde. Nog tijdens zijn leven startte de belangstelling voor het werk van Wilde als brontekst voor een muzikale creatie. Deze interesse loopt door tot de dag van vandaag.

De ontdekking of herontdekking van de muzikale bewerkingen kan een andere blik werpen op de receptiegeschiedenis van het oeuvre van Wilde. Welke werken uit de literaire canon vonden hun weg naar het muzikale toneel en welke werken blijven daar tot in de eenentwintigste eeuw actueel? De aan- of afwezigheid van muzikale adaptaties kan iets vertellen over de intrinsieke muzikaliteit van het oorspronkelijke werk of kan aantonen dat men taalkundige spitsvondigheid moeilijk in muziek vertaalt. De tijdsbalk die de adaptaties chronologisch weergeeft, wijst op fluctuaties in de tijdelijke of permanente interesse die een werk of een genre genereert. De muzikale adaptaties van het oeuvre van Wilde bieden de kans dit oeuvre vanuit een andere invalshoek te bekijken.

Het inventariseren van de muzikale adaptaties was een heel arbeidsintensieve bezigheid. Gespecialiseerde muziek- en operaencyclopedieën vermelden in de oeuvrelijsten doorgaans het literaire werk waarop een muziekcreatie is geïnspireerd. In vele andere naslagwerken en informatieve en digitale bronnen blijft deze belangrijke informatie achterwege. Een identieke titel of vertaalde titel, zoals de opera's *Dorian Gray* (1974) van Hans Kox of *Le géant égoïste* (2010) van Philippe Raynaud, wijst vaak in de juiste richting maar biedt geen uitsluitsel. Zo is *Salome Dances for Peace* (1985-1986), een cyclus van vijf strijkkwartetten van de Amerikaanse minimalist Terry Riley, geïnspireerd door het Bijbelse verhaal en niet door het drama van Wilde. De titel van de balletadaptatie *Die weisse Rose* uit 1950 van de Duitse componist Wolfgang Fortner verwijst heel concreet naar een element uit het sprookje *The Birthday of the Infanta*. De gelijknamige opera uit 1967 (herziene versie 1986) van Udo Zimmermann heeft de verzetsgroep “Die weiße Rose” tijdens de Tweede Wereldoorlog tot onderwerp. Een goede controle van alle teruggevonden muzikale adaptaties was dus zeker aan de orde.

Uit de inventaris heb ik de operabewerkingen van *The Birthday of the Infanta* als onderzoeksmateriaal geselecteerd.

Deel 1. Deelonderzoeken

Hoofdstuk 1

Oscar Wilde

1.1 Oscar Wilde en muziek

*All art constantly aspires towards the condition of music.*¹

Walter Pater – *The Renaissance*

In de afgelopen decennia is steeds meer aandacht besteed aan de relatie tussen de Victoriaanse literatuur en muziek, maar geen werk werd geschreven met betrekking tot Oscar Wilde.² De verzamelde brieven, de biografieën en de herinneringen van tijdgenoten verduidelijken de plaats en het belang van de muziek in zijn leven.³ Zij bieden een inzicht in de waarde van de muziekbeleving binnen het culturele leven van zijn tijd en in de wijze waarop Wilde met deze kunstvorm in aanraking kwam. Het

¹ Walter Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Mineola, N.Y., Dover Publications, Inc. 2005, p. 90 (oorspr. *Studies in the History of the Renaissance*, 1873).

² Zoals Mary Burgan, "Heroines at the Piano. Women and Music in Nineteenth-Century Fiction", in: *Victorian Studies*, jrg. 30, nr. 1 (herfst 1986), pp. 51-76; Phyllis Weliver, *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900. Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*, Burlington, VT, Ashgate, 2000 en Sophie Fuller and Nicky Losseff, (eds.), *The Idea of Music in Victorian Fiction*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2004. Voor een bibliografie over muziek en Victoriaanse literatuur, zie: Phyllis Weliver, "A Score of Change. Twenty Years of Critical Musicology and Victorian Literature", in: *Literature Compass*, jrg. 8, nr. 10 (oktober 2011), pp. 776-794.

³ Voor een feitelijke kennis van Oscar Wilde (1854-1900) is er geen betere bron dan de brieven. Biografieën zijn niet altijd met dezelfde accuraatheid en objectiviteit geschreven. Tijdgenoten zoals Robert Harborough Sherard en Frank Harris schreven met een levendige sensatiezucht, maar een twijfelachtige nauwgezetheid over hun vriendschap met Wilde. Latere biografieën gingen vaak de sensationele toer op. Zelfs een erudiet biograaf als Ellmann is in zijn uitgebreide schildering van Wildes leven later betrapt op incorrectheid: Horst Schroeder, *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde. Second Edition, Revised and Enlarged*, Braunschweig, H. Schroeder, 2002. In twee studies zou Ian Small Wilde-vorsers en biografen aan een kritisch onderzoek onderwerpen: Ian Small, *Oscar Wilde Revalued. An Essay on New Materials & Methods of Research*, Greensboro, NC, ELT Press, University of North Carolina, 1993 en Ian Small, *Oscar Wilde: Recent Research. A Supplement to 'Oscar Wilde Revalued'*, Greensboro, NC, ELT Press, University of North Carolina, 2000.

oeuvre van Wilde is doordrongen van muziek. De intellectuele waardering ervan vindt men terug in zijn fictieve personages en in zijn kritische geschriften. De auteur beschouwt men doorgaans niet als een kunstenaar met een sterke verbinding met de toonkunst. Verschillende bronnen wijzen erop dat Wilde geen grondige kennis had van muziek. Volgens tijdgenoten – zoals George Bernard Shaw en Frank Harris⁴ – wist Wilde weinig van muziek af en gaf hij er amper om, maar toch schreef hij erover alsof hij er veel van wist:

He knew little about music (...). It is a fact that music bored him; it is a fact that he had no knowledge of any instrument; it is probable that he could with difficulty distinguish one tune from another. Yet he was forced to posture as a *connoisseur*, and to speak and write about musicians and music with the air of one who was profoundly versed in all the technique of the art.⁵

In de inleiding van een verzameling aforismen poneert samensteller Alvin Redman dat Wilde voor zichzelf het beeld van de complete artiest vervulde door zijn theorieën over muziek deel te laten uitmaken van zijn conversaties.⁶ Richard Ellmann en Barbara Belford stellen dat voor Wilde muziek een gesloten boek bleef.⁷

Nochtans doen de vele opmerkingen over de kunstvorm vermoeden dat er een intelligente muziekliefhebber in Wilde sluimerde. Muziek speelt op verschillende manieren een rol in zijn oeuvre. De causeur Wilde heeft grote aandacht voor de bijzondere eigenschappen en klankkleuren van de menselijke stem en van de instrumenten. Naast referenties aan muziek en het musiceren duiken namen van componisten en muzikanten op en zijn er bespiegelingen over muziek. De overtuiging dat muziek de perfecte kunstvorm is, keert terug in zijn geschriften. Wilde hanteert muziek om een stemming op te roepen en om te gebruiken in de vergelijking en als metafoor. De vele voorbeelden getuigen ervan dat Wildes kennis over de muziek en de muzikale actualiteit veel groter was dan tijdgenoten, biografen en literatuurwetenschappers pretenderen.

⁴ E.H. Mikhail, (ed.), *Oscar Wilde. Interviews and Recollections. Volume 2*, London and Basingstoke, The Macmillan Press, 1979, p. 404, p. 410 n. 11.

⁵ Robert Harborough Sherard, *The Life of Oscar Wilde*, New York, Mitchell Kennerley, 1907, pp. 133-134. Ook in de herinneringen van G.T. Atkinson, in: E.H. Mikhail, (ed.), *Oscar Wilde. Interviews and Recollections. Volume 1*, London and Basingstoke, The Macmillan Press, 1979, p. 19 en Barbara Belford, *Oscar Wilde. A Certain Genius*, London, Bloomsbury, 2000, p. 27: "Oscar, who lacked musical talent and never appreciated music, even during his Aesthetic period."

⁶ Alvin Redman, (ed.), with an introduction by Vyvyan Holland, *The Wit and Humor of Oscar Wilde*, New York, Dover Publications, 1959, p. 88.

⁷ R. Ellmann, p. 21; B. Belford, p. 27.

1.1.1 Muziek in het leven van Oscar Wilde

De eerste twintig jaar van Wildes leven speelden zich af in Ierland, een land met een sterke muziekcultuur. Geboren in de hogere burgerij behoorde hij tot een sociale klasse waar het bijwonen van concerten en muzikale avonden deel uitmaakte van de vrijetijdsbesteding. Het was in Dublin in de jaren 1860 dat Oscar Wilde de eerste impressies van literatuur, cultuur en muziek in zich opnam tijdens de salons van zijn moeder in hun huis aan Merrion Square. Wellicht speelde men muziek tijdens de zaterdagse salons en was er een piano in huis. Wilde moet ook de Ierse traditionele liederen hebben gehoord toen hij zijn vader vergezelde op diens tochten doorheen de graafschappen Galway en Mayo waar Sir William Wilde verhalen en liederen verzamelde.⁸ De traditionele slaapliedjes die hij van zijn vader leerde, zong Wilde zijn eigen kinderen voor. Uit de jeugdherinneringen van Vyvyan Holland blijkt niet echt dat zijn zangtalent hoogstaand was: “I do not think he sang very well, but to us he had the most beautiful voice in the world.”⁹ Muziek speelde geen vanzelfsprekende rol in zijn leven en Oscar bezat geen muzikale talenten. Hij bespeelde geen instrument in tegenstelling tot zijn oudere broer Willie, die piano speelde. Zijn Ierse en klassieke opvoeding voorzagen Wilde vooral van al het noodzakelijke om een ‘musicus van woorden’ te worden. Het waren de unieke omstandigheden van zijn intellectuele en artistieke herkomst en zijn onconventionele opvoeding die, zoals Merlin Holland beaamt, in zijn schrijverschap de ontwikkeling van zijn “sonorous and effective phrases” en zijn waardering voor “music as a poetic device” beïnvloedden.¹⁰

Toen Wilde tussen 1871 en 1874 klassieke talen studeerde aan het Trinity College in Dublin ontstond er een nauwe band met de jonge professor John Pentland Mahaffy. Deze was een muziekenner, maar nergens is een bewijs te vinden dat Wilde daar iets van opstak. Wildes verhuizing naar Engeland in 1874 bracht hem nauwer in contact met de muzikale samenleving. Hij maakte gebruik van de mogelijkheden van de Londense muzikale scène, zoals het bijwonen van concerten van Richard Wagner en Anton Rubinstein in 1877. In zijn brieven deelde Wilde vaak zijn muzikaal oordeel. Hij vergeleek het koor van St George’s Chapel met het eigen koor van Magdalen College en becommentarieerde in 1876 als een volleurde muziekcriticus de uitvoering van *Die*

⁸ Merlin Holland, lezing in Maison de Radio France, Studio 106, Parijs, 13 september 2003: “Oscar Wilde, la musique et les mots”: opname in bezit. Anne Markey trekt deze stelling in twijfel in haar ongepubliceerde doctoraatsthesis *Oscar Wilde and Folklore*, Trinity College Dublin, 2006. Zie: Jarlath Killeen, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 7 en Anne Markey, *Oscar Wilde’s Fairy Tales. Origins and Contexts*, Dublin & Portland, OR, Irish Academic Press, 2011, p. 198.

⁹ Vyvyan Holland, *Son of Oscar Wilde*, London, Robinson, 1999, p. 54.

¹⁰ Tiffany Perala, “Oscar Wilde and Music’: A Lecture by Merlin Holland at the William Andrews Clark Memorial Library, 14th October 2007”, op: http://www.oscholarship.com/TO/Archive/Forty-two/And_I/AND%20I.2.htm [29 december 2016].

Schöpfung van Joseph Haydn: “Foli sang magnificently and the song about the ‘sinewy tiger and the horrid lion’ was very fine, but Lemmens-Sherrington was rather horrid and affected” (CL 34). Een brief aan zijn moeder na een operabezoek in Milaan in 1875 getuigt van een oppervlakkige muzikale verslaggeving (“a good imitation of Bellini in some parts, some pretty rondos; but its general character was inharmonious shouting”¹¹ [CL 13]) en toont dat hij meer aandacht heeft voor de toeschouwers en het stompzinnige gedrag van de componist dan voor de muziek zelf. Wanneer Wilde later in 1898 op uitnodiging van titelvertolkster Georgette Leblanc *Sapho* van Jules Massenet in de Opéra Comique in Parijs ziet, is hij opnieuw minder onder de indruk van de muziek:

Georgette Leblanc, Maeterlinck’s mistress, sent me seats last night for *Sapho* at the Opéra Comique. She is one of the most wonderful artists I ever saw. The music meandered aimlessly about, as Massenet’s usually does, with endless false alarms of a real melody, and incessant posing of themes that are not resolved into any development, but her acting was really a marvel. (CL 1083)

Een van de eerste gedichten, *Sonnet on Hearing the Dies Irae Sung in the Sistine Chapel*, schreef Wilde in 1877 nadat hij *Dies Irae* van Wolfgang Amadeus Mozart in de kapel van het Magdalen college had gehoord. Ook andere gedichten werden geïnspireerd door of geschreven voor muziek, zoals *Serenade (For Music)* en *Endymion (For Music)*, beide uit 1881. Collegevriend Hunter-Blair herinnerde zich de gastvrijheid van Wilde tijdens hun dagen in Oxford. Wilde hield op zijn kamer op zondagavond open huis. Doorgaans was er muziek en waren voor de gelegenheid een pianist en een zanger te gast.¹² Er is geen aanwijzing dat Wilde zelf op zijn piano speelde; het instrument diende wellicht meer als meubel dan als piano. In *The House Beautiful* (1882) bepleit Wilde de noodzaak om een piano in huis te hebben. Hij beschrijft het voorwerp als “a melancholy thing, and more like a dreadful, funeral packing-case in form than anything else” (CW 920-921). In zijn befaamde ‘cello’-jas maakte Wilde op 1 mei 1877 als muzikale entertainer zijn Londense debuut bij de openstelling van The Grosvenor Gallery:

No ordinary clothing would serve for what he recognized to be his London début, so he was pranked out in a new coat even more astonishing than the yellow-brown one which had dazzled the Genovese. (...) The coat was cut to meet the dream specifications: in some lights it looked bronze, in others red, and the back of it (Wilde was proud of his back) resembled the outline of a cello.¹³

¹¹ Over de operauitvoering *Dolores* van Salvatori Auteri-Manzocchi in Milaan.

¹² R. Ellmann, p. 44; E.H. Mikhail, (ed.), *Vol. 1*, p. 4.

¹³ R. Ellmann, pp. 75-76 en afbeelding 12 tussen pp. 226 en 227.

Een passage in het verslag van die opening bevat een bewijs van de enthousiaste belangstelling voor muziek:

... those who were in London last May, and had in one week the opportunities of hearing Rubenstein play the Sonata Impassionata, of seeing Wagner conduct the Spinning-Wheel Chorus from the *Flying Dutchman* (...) have very little to complain of as regards human existence and art-pleasures.¹⁴

De verkeerde referentie aan de *Sonata Appassionata* van Beethoven zette Wilde in *The Critic as Artist* (1890; herz. 1891) recht.

De biografische bronnen, brieven en verslagen van tijdgenoten blijven de muzikale beleving illustreren, ook tijdens zijn succesvolle jaren als auteur en na zijn gevangenschap. Voorbeelden zijn het operabezoek tijdens zijn huwelijksreis in Parijs in 1884,¹⁵ de kinderen in Berneval die ter gelegenheid van het diamanten jubileum van Koningin Victoria in 1897 de Franse en Britse nationale hymne zingen¹⁶ en het restaurantbezoek met Will Rothenstein in 1898 waarbij Wilde een bijzondere interesse toonde voor een van de muzikanten van het orkest.¹⁷ Een optreden van het zigeunerorkest van Rigo Janczi in het Grand Café in Parijs in 1891 maakt deel uit van de mythe over het ontstaan van *Salomé* (1893).¹⁸

1.1.2 De muzikaliteit van de menselijke stem

Oscar Wilde had een enorme aandacht voor de menselijke stem en de muzikaliteit van die stem. De kunst van het vertellen en van het converseren stond bij hem hoog aangeschreven. In de *Pall Mall Gazette* van 16 december 1887 besprak Wilde Mahaffy's nieuwe werk *The Principles of the Art of Conversation* waarin Mahaffy stelt dat het bezitten van een muzikale stem de enige fysieke voorwaarde is voor een goed causeur.¹⁹ Dit criterium nam Wilde goed in zich op; het liet sporen na in zijn brieven en in zijn werk. In de enige bewaarde brief aan zijn vrouw Constance looft hij haar stem: "The air is full of the music of your voice..." (CL 241-242). Hij had enorme aandacht voor de stem van acteurs en actrices. Hij flatteerde de Amerikaanse actrice Marie Prescott en de acteur

¹⁴ Oscar Wilde, "The Grosvenor Gallery", in: *Miscellanies*, London, Methuen and Co., 1908, pp. 5-23, p. 5. Dit was zijn eerste gepubliceerde prozawerk, verschenen in de *Dublin University Magazine* van juli 1877.

¹⁵ Joseph Pearce, *The Unmasking of Oscar Wilde*, London, Harper Collins, 2000, p. 117; H. Montgomery Hyde, *Oscar Wilde. A Biography*, London, Penguin Books, 2001, p. 329.

¹⁶ B. Belford, p. 284.

¹⁷ B. Belford, p. 293.

¹⁸ R. Ellmann, p. 324; M. Hyde, *Oscar Wilde*, p. 132. Op verzoek van Wilde speelde het ensemble een stukje opzwepende muziek en verloor hiermee de auteur van zijn schrijversblok; hij keerde vervolgens met nieuwe inspiratie terug naar zijn kamer en werkte zijn drama af.

¹⁹ "Aristotle at Afternoon Tea" (CW 970-972).

Otho Stuart om de muzikale kwaliteiten van hun stem (CL 214, 417). Na het zien van Sarah Bernhardt in *Phèdre* van Racine op de Londense première op 2 juni 1879 legde Wilde de link tussen de muzikaliteit van een theatertekst en de interpretatie ervan door een acteur of actrice.²⁰

De causeur Wilde

Wilde zelf was een begenadigd spreker, briljant en amusant. Zijn schrijverschap stond in de schaduw van zijn genie als verteller. Hij was “a born raconteur.”²¹ Tegen William Butler Yeats zei Wilde: “We Irish are too poetical to be poets (...), but we are the greatest talkers since the Greeks.”²² Toen in 1880 de gevierde Poolse actrice Helen Modjeska in een theater in Londen speelde, zocht Wilde als een van de eersten contact met haar. De actrice definieerde gevat de reputatie die Wilde opbouwde als causeur: “What has he done, this young man, that one meets him everywhere? Oh yes he talks well, but what has he done? He has written nothing, he does not sing or paint or act – he does nothing but talk.”²³ Wilde had zich al converserend een positie verworven in het sociale en artistieke milieu van Londen. In de vele herinneringen van tijdgenoten over Wilde prijzen ze telkens opnieuw zijn mooie, melodieuze stem en zijn kunsten als causeur en verteller.²⁴ Yeats zag in Wilde “the greatest talker of his time. I have never and shall never meet conversation that could match his.”²⁵ Hij herinnerde zich hoe hij tijdens hun eerste ontmoeting onder de indruk was van zijn capaciteiten als causeur: “My first

²⁰ O. Wilde, “Literary and Other Notes”, in: Oscar Wilde, (ed.), *The Woman's World*, London, Paris, New York & Melbourne, Cassell & Company, Limited, 1888, januari 1888, p. 132.

²¹ E.H. Mikhail, (ed.), Vol. 1, p. 208.

²² R. Ellmann, p. 284.

²³ B. Belford, p. 73.

²⁴ E.H. Mikhail, (ed.), Vol. 1, p. 3: Sir David Hunter-Blair: “You ought to hear him talk! (...) unusual capacity for pleasant talk”, p. 13: William Welsford Ward: “[H]e was a brilliant talker”, p. 61: *The Daily Examiner*: “Mr. Wilde speaks in a low, melodious tone, the broad English pronunciation being harmonized almost to rhythm”, p. 87: *The Toronto Evening News*: “[H]is voice is soft”, p. 139: Helena Maria Swanwick: “[H]e chanted in his melodious Irish voices” ... p. 141: “[H]is full warm voice, his cordial laughter brought sunshine”, pp. 165-166: Henri de Régnier: “[H]e was an incomparable teller of tales; he knew thousands of stories which linked themselves one to the other in an endless chain. This [by telling stories] was his way of saying everything, of expressing his opinion on every subject: it was the figurative hypocrisy of this thought [the way in which he veiled his thoughts]...”, p. 168: Jean Joseph-Renaud: “[H]is fine voice hymned, grew tender, rang out, like a viol, in the midst of the emotional silence”, p. 192: Gomez Carrillo: “I hear him speaking in that muffled voice of his; an utterly toneless voice, yet melodious in its monotony. This voice was to be heard in the darkness intoning lines of poetry, poems to the glory of Salammbô”, p. 205: Louise Jopling: “He had a beautiful voice – cultivated, melodious; and it was a rare treat to hear him as a raconteur”; Vol. 2, p. 290: André Gide: “He narrated gently, slowly; his voice was wonderful”, p. 390: Richard Le Gallienne: “[H]is wonderful golden voice, which he modulated with elaborate self-consciousness” (...) “One secret of the charm of Wilde's talk, apart from its wit and his beautiful voice ...” Wilde moet een zekere evolutie hebben doorgemaakt want een van zijn eerste liefjes, Violet Hunt, herinnert Wilde vooraleer hij naar Amerika vertrekt als een licht stotterende en lispelende jongen: Vol. 1, p. 35: “[H]e was really still a slightly stuttering, slightly lisping, long-limbed boy.”

²⁵ W.B. Yeats, *Autobiographies. Reveries over Childhood and Youth and The Trembling of the Veil*, New York, Macmillan, 1927, p. 172.

meeting with Oscar Wilde was an astonishment. I had never before heard a man talking with such perfect sentences, as if he had written them all overnight with labour and yet all spontaneous.”²⁶ Een reporter van de *New York Tribune* die de aankomst van de estheet in New York op 2 januari 1882 versloeg, was verbaasd geen vrouwelijk stemgeluid, maar een zware stem te horen.²⁷ De Engelse schrijver en karikaturist Max Beerbohm getuigde dat Wilde beschikte over “a mezzo voice, uttering itself in leisurely fashion, with every variety of tone.”²⁸ Hij vond hem de meest heerlijke spreker.²⁹ Wilde vertelde zonder Iers accent: “My Irish accent was one of the many things I forgot at Oxford.”³⁰

Wilde genoot ervan om aan het woord te zijn, te vertellen en de natuurlijke ritmes van de zinnen tot hun recht te laten komen. Lezen was voor hem een sensuele activiteit: de klank van een zin of een vers was even belangrijk als de inhoud van een boek. De taal was voor Wilde het belangrijkste middel om uitdrukking te geven aan zijn gedachten en gevoelens. In *The Critic as Artist* schreef Wilde over de betekenis van de vocale kwaliteit in de literatuur:

Since the introduction of printing, and the fatal development of the habit of reading amongst the middle and lower classes of this country, there has been a tendency in literature to appeal more and more to the eye, and less and less to the ear, which is really the sense which, from the standpoint of pure art, it should seek to please, and by whose canons of pleasure it should abide always. (...) Yes: writing has done much harm to writers. We must return to the voice. (CW 1115)

“Talk itself is a sort of spiritualised action,”³¹ verklaarde Wilde in 1887. De kracht van de conversatie, de improvisatie, het spelen met taal klonk Wilde als muziek in de oren. Wilde was een echte ‘senachi,’ de naam voor de legendarische Ierse verhalenvertellers. Hij vond steeds een schare luisterende vrienden en bewonderaars. Het was in die periode dat hij de verhalen en dialogen begon te bedenken en te vertellen welke hij gedurende het volgende decennium zou neerschrijven.³² Wilde legde een affiniteit aan de dag voor epigrammen, aforismen en paradoxen als de centrale stukken in de conversatie. Veel van zijn werken ontstonden als een idee, een epigram of een paradox die hij uitwerkte tot een verhaal of een parabel en die hij vervolgens polijste door die

²⁶ Geciteerd in: Sheridan Morley, *Oscar Wilde*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1976, p. 69 en in: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 35.

²⁷ J. Pearce, p. 94.

²⁸ R. Ellmann, p. 37.

²⁹ Geciteerd in: J. Pearce, p. 201.

³⁰ J. Pearce, p. 29.

³¹ R. Ellmann, p. 265.

³² R. Ellmann, p. 265.

steeds opnieuw te vertellen om zich zo vast te hechten in het geheugen.³³ W. Graham Robertson herinnerde zich dat “his stories seemed to grow naturally out of the general conversation and not to interrupt it; their length was not perceptible and his hearers did not realise how long they had been silent.”³⁴ Pas nadien vond het werk de weg naar het papier. Het nu geprezen literaire oeuvre zou slechts een zwakke afspiegeling zijn van de briljant en levendig vertelde verhalen want “when committed to paper, his tales lost much of their charm.”³⁵

De rol van de stem in het oeuvre

Als gerenommeerd verteller was Wilde heel erg bezig met de functie van de stem in zijn oeuvre. Peter Raby wijst erop dat “[i]n much of his writing, too, the notion of the speaking voice is prominent: behind the tales one is conscious of the voice of the storyteller; in the critical dialogues and the drama the form itself acknowledges and exploits the oral medium.”³⁶

Wilde benadrukt de kwaliteit van de stem van de personages en beklemtoont de muzikaliteit. Door middel van de stem worden personages gekarakteriseerd. De Happy Prince heeft een “low musical voice” (CW 272) en Vivian in *The Decay of Lying* (1889, herz. 1891) is “reading in a very clear, musical voice” (CW 1073). De stem van de acteur Willie Hughes in *The Portrait of Mr. W.H.* (1889) is helder en zuiver. Hij is bovendien bedreven in muziek (CW 332). Guido beschrijft in het dramafragment *A Florentine Tragedy* (aangevat in 1893) Bianca’s stem als zachte muziek:

To-night I am content
With the low music of Bianca’s voice,
Who, when she speaks, charms the too amorous air,
And makes the reeling earth stand still, or fix
His cycle round her beauty. (CW 728)

Guido Ferranti vraagt Moranzzone in *The Duchess of Padua* (1883) naar zijn vader en informeert naar de klank van diens stem omdat die iets over zijn moed kan vertellen (CW 608). In *The Picture of Dorian Gray* (1890, herz. 1891) oefent Lord Henry Wottons “beautiful voice” (CW 28) en “low, musical voice” (CW 28) een gevaarlijke aantrekkingskracht uit op Dorian Gray tijdens hun eerste ontmoeting. Basil Hallward

³³ *The Picture of Dorian Gray* zou zijn ontstaan als een verhaal verteld aan zijn vrienden in The Vale, de woning van de kunstenaars Charles Shannon en Charles Ricketts. *Salomé* werd in Parijs tijdens diners en op café aan een ontvankelijk publiek verteld. Zie onder meer: B. Belford, pp. 169, 181.

³⁴ E.H. Mikhail, (ed.), Vol. 1, p. 208.

³⁵ E.H. Mikhail, (ed.), Vol. 1, p. 211.

³⁶ Peter Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University, 1988, p. 6.

heeft een “grave deep voice” (CW 111), Lady Brandon een “curiously shrill voice” (CW 21), Lady Henry een “shrill voice” (CW 45) en de acteur die Romeo vertolkt een “husky tragedy voice” (CW 49). Dorian vergelijkt de stem van de actrice Sibyl Vane met een muziekinstrument (CW 49). Uitgesproken muzikale begrippen beschrijven in de roman reacties en emoties. Via de stem geeft Wilde er informatie over de gemoedstoestand van de spreker: “[A] strange touch of pathos in his voice” (CW 50), “[T]he joy of a caged bird was in her voice” (CW 55), “[W]ith a strange tenderness in his voice” (CW 70), “[A] note of infinite contempt in his voice” (CW 112) en “[I]n a calm indifferent voice” (CW 126).

Wanneer Sibyl de echte liefde ontmoet, beseft ze de onoprechtheid van het toneel. Daardoor acteert ze zeer slecht op de avond dat Dorian Basil en Lord Henry uitnodigt voor de voorstelling. De plotse verandering in haar acteerprestatie valt in de eerste plaats op in haar manier van spreken:

The few words she had to speak – (...) with the brief dialogue that follows, were spoken in a thoroughly artificial manner. The voice was exquisite, but from the point of view of tone it was absolutely false. It was wrong in colour. It took away all the life from the verse. It made the passion unreal. (CW 69)

In *Salomé* speelt de beschrijving van de stemmen een belangrijke rol. De page van Herodias beweent de dode Narraboth en herinnert zich diens stem: “He spake ever very low. The sound of his voice was like the sound of the flute, of a flute player” (CW 591). De stem van Herodias vermoeit Herodes (CW 602). Nog voor ze hem kan zien, hoort Salomé de stem van Jokanaan. Geïntregeerd door die stem (“What a strange voice!” [CW 587]) uit ze de wens hem te spreken. De stem maakt Salomé (in de oorspronkelijke Franse tekst) dronken: “Parle encore, Iokanaan. Ta voix m’enivre.”³⁷ De Engelse vertaling “Speak again, Jokanaan. Thy voice is as music to mine ear”³⁸ onderstreept de band tussen een fysieke gewaarwording en het effect van muziek. In haar eindmonoloog, met Jokanaans hoofd op de zilveren schaal, jubelt de jonge prinses: “Thy voice was a censer that scattered strange perfumes, and when I looked on thee I heard a strange music” (CW 604). De ‘strange music’ verbindt begeerte met zonde. De denkbeeldige muziek van de wellust en de zonde beweegt de zondares ertoe het hoofd van Jokanaan te vragen.

³⁷ Oscar Wilde, *Salomé. Drame en un acte*, Paris, Librairie de l’Art Indépendant; Londres, Elkin Mathews and John Lane, 1893, p. 30.

³⁸ In de oorspronkelijke Engelse tekst uit 1894 zo vertaald. Later in *Salomé. A Tragedy in One Act: Translated from the French of Oscar Wilde, with Sixteen Drawings by Aubrey Beardsley*, London, John Lane, The Bodley Head; New York, John Lane Company, 1907, p. 20 en *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, p. 589: “Thy voice is wine to me.” Nog anders is de vertaling van Vyvyan Holland: *Salomé. Newly translated by Vyvyan Holland. Engravings by Frank Martin*, London, the Folio Society, 1957, p. 27: “Your voice sets me on fire.”

Herodias duldt Jokanaans stem niet: “This prophet talks like a drunken man ... but I cannot suffer the sound of his voice. I hate his voice” (CW 597). In *De Profundis* ergert Wilde zich aan de stem van Alfred Douglas. Hij schrijft over haar geforceerde klank: “[E]very strained note of your voice” (CW 999). Gezien het belang dat Wilde toekent aan de muzikaliteit van een stem zegt deze bemerking veel over zijn houding tegenover Douglas tijdens het schrijven van zijn gevangenisbrief. De stem in de grot in het dramafragment *La Sainte Courtisane; or, The Woman Covered with Jewels* (aangevat in 1893) is van een andere orde en verwijst naar een hogere dimensie: “We think it is the voice of his God” (CW 736). Deze en andere voorbeelden tonen aan hoe Wilde een melodieuze stem gebruikt als middel om personages te karakteriseren.

1.1.3 Muziek in het werk van Oscar Wilde

Op enkele uitzonderingen na is muziek sterk aanwezig in het oeuvre van Wilde.³⁹ Verschillende voorbeelden tonen het creatief aanwenden van muziek aan, een gebruik dat wijzigt naarmate zijn leven en zijn oeuvre evolueert. Muziek was voor Wilde “a mood and a metaphor, most often of love and beauty and to be music-less was the worst tragedy.”⁴⁰

Muziek als stemming

In de eerste geschriften tot vlak na zijn huwelijk in 1884 staat muziek voor licht, vreugde, liefde, het spirituele genot en een inspirerende kracht. Zij is een poëtisch middel dat menig werk stileert. Muzikale beelden en beeldspraak met muziek komen veelvuldig voor in de poëzie. Met muziek wekt Wilde een stemming op, zoals in de gedichten *Easter Day* (1879) en *Rome Unvisited* (1876). Ook in later werk grijpt Oscar Wilde naar muziek om de juiste toon te zetten. “And when He came near He heard within the city the tread of the feet of joy, and the laughter of the mouth of gladness and the loud noise of many lutes” (CW 900), lezen we in het prozagedicht *The Doer of Good* uit 1894.

Het is vooral in de eerste gedichten dat Wilde gebruik maakt van de muziek om de schoonheid van de natuur te beschrijven, zoals van de lente in *Ye Shall Be Gods*: “Or the singing of summer or spring” (CW 745). Wilde hanteert clichématig vogelzang om een pastorale sfeer neer te zetten. In *Ravenna* (1878) maakt het zingen van de vogels deel uit van de mooie frases waarmee hij het Italiaanse landschap beschrijft. De auteur gebruikt

³⁹ De kortverhalen *The Sphinx without a Secret* en *The Model Millionaire*, de sprookjes *The Happy Prince* en *The Devoted Friend*, enkele essays, journalistieke stukken en gedichten bevatten geen verwijzingen naar muziek.

⁴⁰ T. Perala, op: http://www.oscholarship.com/TO/Archive/Forty-two/And_I/AND%20I.2.htm [29 december 2016].

vogelzang om de lente te bezingen in gedichten zoals *Magdalen Walks* (1878), *From Spring Days to Winter* (1876) en *Lotus Leaves* (1877). Ook het lied van de nachtegaal keert vaak terug. In *Vera, or The Nihilists* (1880) is de huwelijksnacht vol muziek en verklankt de nachtegaal de liefde van Vera en Alexis. Hier is het gezang een poëtisch middel om de liefde te duiden:

VERA: Our wedding night! Oh, let me drink my fill of love to-night! Nay, sweet, not yet, not yet. How still it is, and yet me thinks the air is full of music. It is some nightingale who, wearying of the south, has come to sing in this bleak north to lovers such as we. It is the nightingale. Dost thou not hear it? (CW 720)

Wilde gebruikt in *The Duchess of Padua* tal van referenties aan de zang van vogels om een idyllisch beeld te scheppen: “[T]he little lark, that will not sing” (CW 627), “[T]he nightingale sang” (CW 628), “[T]he little cuckoo’s song” (CW 631). Als de liefde verdwijnt, verandert de zang van de vogels: “[T]he nightingale is hoarse, and the loud lark has lost its music” (CW 631). Het liefdeslied wordt een klaagzang en de liefde sterft zingend. Wilde laat het gezang van de nachtegaal nog weerklinken, zoals bij de begrafenis van Sir Simon de Canterville in *The Canterville Ghost* (1887), in *The Young King* (1888) en in *The Nightingale and the Rose* (1888).

In de sprookjes gebruikt Wilde muziek om stemmingen te beschrijven, mooie beelden op te hangen, liefde en dood aan te kondigen en als symbool voor liefde en verandering. In *The Young King* is muziek het breekpunt in de liefde: “The child of the old King’s only daughter by a secret marriage with one much beneath her in station – a stranger, some said, who, by the wonderful magic of his lute-playing, had made the young Princess love him” (CW 213). Kondigt het gezang van de vlasvink in *The Selfish Giant* de lente en de verandering in het gedrag van de reus aan, dan weerklinken in het lied van de nachtegaal uit *The Nightingale and the Rose* sporen van schoonheid en verdriet. De nachtegaal zoekt een rode roos voor de verliefde student en zal daarvoor zijn mooiste lied zingen. Nergens is het gezang van de nachtegaal zo cruciaal als in dit sprookje. De nachtegaal zingt zich dood met een doorn in het hart omdat hij gelooft dat passie het meest waardevolle ter wereld is. In de student heeft hij eindelijk iemand gevonden die echt liefheeft. Het sprookje is een allegorie voor de allesverterende liefde.

Het gezang van de meermin verleidt de visser in *The Fisherman and His Soul* (1891). De meermin zingt over de wondere wereld van de zee en betovert de visser met haar mooie stem. Zoals in *The Nightingale and the Rose* leidt het gezang naar de dood. Wilde heeft doorgaans minder aandacht voor de zangstem dan voor de spreekstem. Toch benadrukt hij het goddelijke van een zangstem wanneer hij in *The Picture of Dorian Gray* het zingen

van Adelina Patti als “divinely” (CW 85) beschrijft.⁴¹ Realiteit en fictie worden verweven. Tijdens zijn tournee door Noord-Amerika had Wilde op 20 februari 1882 Patti gehoord tijdens een concert in de Great Music Hall te Cincinnati. Nadien had hij haar backstage ontmoet.⁴² Wilde kende nog andere gevierde operazangeressen, zoals de legendarische Australische sopraan Nellie Melba⁴³ en de Franse actrice en zangeres Georgette Leblanc.⁴⁴

Muzikale beeldspraak

Met metaforen en vergelijkingen geeft Oscar Wilde zijn taal meer zeggingskracht en schoonheid. Muziek komt in de eerste jaren van Wilde zijn schrijverschap vaak voor als metafoor van de liefde: “And the sweet voice of Love that sings” (*Heart’s Yearnings*⁴⁵ [CW 759]). Muziek is een metafoor voor de liefdesverklaring van Beatrice in het drama *The Duchess of Padua*: “Touch the sweet lips that can such music make” (CW 628). De bekentenis van haar liefde voor Guido is vol muziek: “Guido, though all the morning stars could sing / They could not tell the measure of my love” (CW 628). In enkele gedichten gebruikt Wilde de vergelijking en de metafoor om de relatie tussen liefde en schoonheid, verdriet en verlies, en de ergste tragedie – zonder muziek zijn – te onderstrepen. De melodische regels voor Lily Langtry in het gedicht *Roses and Rue* (1885) brengen heldere herinneringen onder woorden en roepen wisselende stemmingen op; ze worden duidelijk in het beeld van de vogel. De muziek is balsem voor gebroken harten:

I remember we used to meet
By an ivied seat,
And you warbled each pretty word
With the air of a bird;

⁴¹ Adelina Patti (1843-1919) was een gerenommeerde Italiaanse coloratuursopraan. In 1861 werd Patti voor het eerst uitgenodigd in het Covent Garden Theatre. Drieëntwintig jaar lang trad Patti er regelmatig op. Haar faam was zo groot dat de jaren 1860, 1870 en 1880 bekend stonden als “The Age of Patti.”

⁴² Roy Morris, Jr., *Declaring His Genius. Oscar Wilde in North America*, Cambridge, MA and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2013, p. 117.

⁴³ Nellie Melba (1861-1931) herinnerde zich later hun eerste ontmoeting en Wildes lyrische ontboezemingen: E.H. Mikhail, (ed.), Vol. 2, p. 371: “Ah, Madame Melba! I am the Lord of Language, and you are the Queen of Song, and so I suppose I have to write you a sonnet.” Wilde schreef nooit dit sonnet.

⁴⁴ Georgette Leblanc (1875-1941): *The Complete Letters of Oscar Wilde*, ed. by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, New York, Henry Holt and Company, 2000, p. 1090: To Robert Ross: juli 1898 (de exacte datum is niet gekend): “I dined with Maeterlinck and his wonderful mistress, Georgette Leblanc, the prima-donna of the Opéra Comique, a woman very like Sarah Bernhardt. They have a lovely little house, near the Bois de Boulogne”, p. 1079: To Robert Ross: 31 mei 1898: “I should call on his *fiancée*, Georgette Leblanc, an astonishing woman, now singing Sappho at the Opéra Comique in Calvé’s place. I am told she is one of the most brilliant and strange personalities in the world.”

⁴⁵ Niet gepubliceerd tijdens het leven van Wilde; aangevat in 1873.

And your voice had a quaver in it,
Just like a linnet,
And shook, as the blackbird's throat
With its last big note;

...

Well if my heart must break,
Dear love, for your sake,
It will break in music, I know,
Poet's hearts break so. (CW 837-838)

Het beeld van het hart van de dichter dat breekt in muziek gebruikte Wilde eerder in de lezing *The English Renaissance of Art*⁴⁶ (1882) en in het gedicht *The Burden of Itys* (1881; herz. 1882). Niets is erger dan zonder muziek te zijn. Voor hen die lijden is er geen muziek of is de muziek opgesloten, schrijft Wilde later in *The New Remorse* (1887; herz. 1892).

In *Impression du Matin* (1881) en *Symphony in Yellow* (1889) creëert Wilde met muzikale metaforen een synesthetische totaalindruk. In *Panthea* (1881) gebruikt hij het beeld van kosmische muziek. Hier refereert muziek aan het sublieme en het oneindige. Het beeld van “that great Symphony” (CW 834) wijst op de perfecte samensmelting van schijnbaar eindeloze delen. De herhaling van “Sing to me” (CW 875-876), die *The Sphinx* (1894) aanspoort over zijn herinneringen te zingen, levert een grote mate aan muzikaliteit op. Dezelfde techniek van herhalen gebruikte Wilde al in *The Burden of Itys* waar hij verschillende strofen laat beginnen met “Sing on” (CW 790-792). Het herhalen van bepaalde woorden of zinswendingen bevordert de muzikaliteit. De parallelle constructies produceren een ritme, een prachtig geluid en hebben een grote expressiviteit. Het effect van de herhaling bereikt zijn hoogtepunt in *Salomé* (cf. infra).

Wilde gebruikt ook muzikale voorstellingen om te verwijzen naar het sensuele of het erotische waardoor muziek een metafoor wordt voor de erotische liefde. In *Charmides* (1881; herz. 1882) vergelijkt hij het beleven van een muzikale emotie met een erotische ervaring. Wilde zet muzikale gevoeligheid in als een middel van onderscheid tussen hen “who have learned who Eros is” (CW 800) en degenen die het niet leerden.

In *The Critic as Artist* is muziek een metafoor voor de taal van de dichter: “No poet sings because he must sing. (...) A great poet sings because he chooses to sing” (CW 1118). Met de muziek als metafoor beschrijft Wilde het machtige en majesteuze proza van Ruskin (CW 1126) en de taal van de dichters Browning (CW 1111) en Shakespeare (CW 1119). Het dicteren van de blinde Milton (CW 1115) vergelijkt hij met componeren en zo bepleit hij de terugkeer naar de stem. Hij verbindt taal met muziek wanneer hij

⁴⁶ Oscar Wilde, “The English Renaissance of Art”, in: *Essays and Lectures by Oscar Wilde*, London, Methuen and Co. Ltd., 1913, pp. 109-155, p. 135.

schrijft over woorden met een muziek die even zoet is als de vedel of de luit (CW 1117) en over de muzikale kwaliteit van Walter Paters essay over La Gioconda: “[T]he music of the mystical prose is as sweet in our ears as was the flute player’s music that lent to the lips of la Gioconda those subtle and poisonous curves” (CW 1126).

De acteur is het instrument dat een literair oeuvre vertolkt. Sibyl in *The Picture of Dorian Gray* is een fluit waardoor Shakespeares muziek voller en blijer klinkt (CW 82) terwijl Willie Hughes in *The Portrait of Mr. W.H.* een “delicate instrument” (CW 323, 327) is voor de Britse bard. Het verschil in het literaire labour tussen een negentiende-eeuwse auteur en de Grieken verklaart Wilde in *The Critic as Artist* in muzikale beeldspraak (CW 1115). Ook in zijn literaire kritieken reikt de auteur naar het beeld van de muziek. In een artikel in *Pall Mall Gazette* bepleit Wilde dat imiteren niets heeft te maken met plagiaat of het gebrek aan originaliteit omdat niemand ooit echt origineel kan zijn. Hij illustreert dit met het beeld van de dichter die nieuwe muziek kan creëren uit blaasinstrumenten die al zijn aangeraakt door andere lippen.⁴⁷

Van exotische tot helende klanken

De verandering in de betekenis van de muziek in het werk van Wilde volgt zijn leven en zijn literaire ontwikkeling. In 1884 treedt Oscar in het huwelijk met Constance Lloyd. Vanaf 1885 komt er een subtiele verandering in de muzikale elementen en begint de muziek haar zuiverheid te verliezen. Wilde verklaarde: “The Oscar of the first period is dead.”⁴⁸ Het gedicht *The Harlot’s House* uit 1885 reflecteert de verandering. Muziek is niet meer een staat van genade, iets wat men bereikt door liefde en geluk. Muziek staat nu voor beproeving, verleiding, wellust, gevaar, en zelfs de dood. In *The Harlot’s House* gebruikt Wilde de muzikale beelden als maatstaf voor de seksuele en morele integriteit. Voorstellingen als “the thread of dancing feet”, “strange mechanical grotesques”, “ghostly dancers”, “loud musicians” en “the tune went false” (CW 867) domineren de atmosfeer. Met “the tune went false” verwijst Wilde naar “Treues Liebes Herz” van Strauss.⁴⁹ Dit is een fictieve compositie want er is geen muziekstuk met deze titel in de uitgebreide oeuvrelijst van de Strauss-familie.⁵⁰ Op deze melodie ziet de spreker de spookachtige schaduwen in het bordeel dansen.

⁴⁷ “The Poets’ Corner I, *Pall Mall Gazette*, September 27, 1886”, in: *The Works of Oscar Wilde. Volume 11: Reviews*, Boston, Adamant Media Corporation, 2005, pp. 89-92, p. 92.

⁴⁸ J. Pearce, p. 106.

⁴⁹ Ook door Hyde verkeerdelijk aan Johann Strauss toegeschreven: *The Annotated Oscar Wilde*, ed., with introductions & annotations by H. Montgomery Hyde, London, Orbis Publishing, 1982, p. 46.

⁵⁰ De belangrijkste leden van deze Oostenrijkse muzikale familie waren Johann Strauss (1804-1849) en zijn zonen Johann Strauss jr. (1825-1899), Josef (1827-1870) en Eduard (1835-1916) Strauss. Zij componeerden allen voornamelijk dansmuziek; Johann Strauss jr. tilde de Weense wals tot een hoger niveau.

In 1886 ontmoette Wilde Robert Ross. Deze ontmoeting leidde volgens de biografen tot de (her)ontdekking van homoseksualiteit en betekende het begin van een roerige periode.⁵¹ De muziek in het werk van Wilde verandert. De muziek is uitdagender, exotischer; ze kan verleiden en verwarren. Muziek is niet langer mooi, maar onheilspellend. Er wordt op vreemde instrumenten gespeeld, zoals in *The Picture of Dorian Gray* en in *The Birthday of the Infanta* uit 1889. Tussen alle gasten die zijn uitgenodigd om het verjaardagspartijtje van de infante op te luisteren, trekt een troep vreemde muzikanten de aandacht:

A troop of handsome Egyptians – as the gipsies were termed in those days – then advanced into the arena, and sitting down cross-legs, in a circle, began to play softly upon their zithers, moving their bodies to the tune, and humming, almost below their breath, a low dreamy air. (CW 227)

In *The Fisherman and His Soul* slaan de inboorlingen 's nachts op hun trommel. De muziek doet een beroep op de primitieve behoeftes van de mens en op onderdrukte hartstochten. Dorian Gray organiseert concerten met een vreemd amalgaam van exotische muzikanten. Die concerten zijn niet alleen een manier om de eclectische smaak van Dorian en zijn verlangen om te experimenteren te onderstrepen, maar zijn een metafoor voor een veranderend tijdvak. De negentiende eeuw stond open voor wereldmuziek en niet-Europese culturen. De belangstelling voor exotische muziek ontstaat bij Dorian Gray onder invloed van het fascinerende boek dat Lord Wotton Dorian zendt. De interesse in etnische muziek en de verzamelwoede voor exotische instrumenten gebruikt Wilde om de decadentie en het hedonisme van Dorian Gray te beschrijven. Klassieke muziek en opera blijken onvoldoende om die extra dimensie te vinden. Muziek moet uitbundig zijn. Wilde toont zich hier als een expert in wereldmuziek 'avant la lettre.' Hij geeft uitvoerige beschrijvingen van de etnische instrumenten uit de collectie van Dorian Gray. Daarvoor bewerkte Wilde passages uit *Musical Instruments* (1875) van Carl Engel.⁵² Als hij genoeg heeft van zijn uitstappen in de

⁵¹ Arthur Ransome, *Oscar Wilde. A Critical Study*, London, Martin Secker, 1912, p. 32; Rodney Shewan, *Oscar Wilde. Art and Egotism*, London, Macmillan, 1977, p. 72; R. Ellmann, p. 261; Jonathan Fryer, *Robbie Ross. Oscar Wilde's True Love*, London, Constable & Robinson, 2000, p. 18. Andere onderzoekers opperen dat het mogelijk is dat Wilde al eerder seksuele betrekkingen had met mannen, zoals met Frank Miles en Henry Currie Marillier. Zie: Molly Whittington-Egan, *Frank Miles and Oscar Wilde. "Such White Lilies"*, High Wycombe, Rivendale Press, 2008, pp. 36-38 en Daniel Salvatore Schiffer, *Oscar Wilde. Splendeur et misère d'un dandy*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014, pp. 100-103. Schiffer verwijst al naar een mogelijke relatie met de jonge Marillier in november-december 1885. Hij baseert zich hiervoor op de briefwisseling tussen beiden.

⁵² *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 3, The Picture of Dorian Gray – The 1890 and 1891 Texts*, ed. by Joseph Bristow, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 400 n. 112.22. Carl Engel (1818-1880) was musicoloog en auteur van heel wat artikels, catalogi en theoretische werken over muziek in het algemeen, volksmuziek en muziekinstrumenten, zoals *The Music of the Most Ancient Nations, particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*, London, J. Murray, 1864; *An Introduction to the Study of National Music*, London, Longmans, Green,

exotische muziek, zoekt Dorian heil in zijn operaloge en luistert hij naar *Tannhäuser*⁵³ (cf. infra). De helende kracht van muziek komt ook tot uiting in *A Florentine Tragedy*, *The Critic as Artist* en het prozagedicht *The Disciple* (1893).

De verbale muzikaliteit van *Salomé*

In zijn oeuvre doet Wilde regelmatig een beroep op het concept van muziek, maar alleen *Salomé* gaat zo ver om zich voor te stellen als muziek. Deze eenakter lijkt op een lyrisch gedicht dat tal van muzikale elementen bevat. Edouard Roditi meent dat “[t]he infinitely more subtle atmosphere of Salome’s verbal music, where the skillfully contrived monotony of repetition and of well-matched imagery, in the elaborate and colored words, achieves the spell-binding effect of an incantation.”⁵⁴ In *Salomé* refereert het geheel van klanken, taal en intonatie aan een muzikale opvoering, zelfs zonder de hulp van een toonzetting. Voor Merlin Holland ligt de muzikaliteit in het taalgebruik en de opbouw van de dialogen.⁵⁵ Willem Archer, zowat de enige prominente criticus die het stuk van Wilde in 1893 verdedigde, schreef: “There is at least as much musical as pictorial quality in ‘Salomé’. It is by methods borrowed from music that Mr. Wilde, without sacrificing its suppleness, imparts to his prose the firm texture, so to speak, of verse.”⁵⁶ Het perfecte lyrisme van *Salomé* maakt de transitie van drama tot opera gemakkelijk. Wilde onderkent de mogelijkheden van zijn prozadrama als muziekstuk wanneer hij schrijft over de terugkerende motieven die *Salomé* tot een muziekstuk maken en samenbinden als een ballade (CW 1026). Hij onderstreept in *De Profundis* (CW 1042) de muzikaliteit van *Salomé*, *A Florentine Tragedy* en *La Sainte Courtisane*.

In *Salomé* wendt Wilde de herhaling aan als middel om de muzikaliteit van het stuk te bevorderen. In Salomé’s refrein tot de profeet Jokanaan is deze stijfiguur overtuigend gebruikt. Tien keer herhaalt zij dat ze de mond van de profeet zal kussen. Deze overpeinzingen zijn haar enige woorden gedurende een uitgebreide periode. De herhalingen – bijna mantra’s – vormen als het ware een recitatie. De rijke, symbolische taal vol kleurrijke woordenschat krijgt door de vele herhalingen een extra dimensie en benadrukt de dunne scheidingslijn tussen schoonheid en wreedheid, erotiek en de dood waarop *Salomé* zich bevindt. Lange opsommingen van kostbare voorwerpen en verre

Reader & Dyer, 1866; *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*, London, Chapman & Hall, 1870, revised 1874; *Musical Myths and Facts*, London, Novello, Ewer & Company, 1876.

⁵³ De opera *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845) van Wagner vertelt het verhaal van een middeleeuwse minstreel die door Venus wordt verleid tot een leven van sensualiteit en nadien op bedevaart gaat om de vergeving van de paus te krijgen. *Tannhäuser* keert vaak terug in het werk van Wilde.

⁵⁴ Edouard Roditi, *Oscar Wilde*, New York, New Directions, 1986, p. 38.

⁵⁵ M. Holland, lezing, Parijs, 13 september 2003.

⁵⁶ Willem Archer, “Mr. Oscar Wilde’s new Play”, in *Black and White* (11 mei 1893), v, p. 290. Herdrukt in: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, pp. 141-142, p. 142.

beelden, Bijbelse beeldspraak en woordenschat, de schematische eenvoud van de zinsbouw en een schat aan herhalingen rijgen dit taalkundig spel tot een artistiek meesterwerk. De taalkundige techniek van Wilde ontstaat uit de affiniteit met het werk van Maurice Maeterlinck⁵⁷ en met de taal van de Bijbel, meer bepaald de metaforenrijkdom en de opsommingreeksen van parallelle zinsdelen in het Hooglied van Salomon. Salomé's woorden klinken zoals het Hooglied. Mooie, maar merkwaardige beelden, steeds opnieuw herhaald, zijn een voorbode van een bijna apocalyptische confrontatie met Jokanaan. Bijna profetisch zijn de woorden van Wilde als hij het in *The Decay of Lying* heeft over “a language different from that of actual use, a language full of resonant music and sweet rhythm, made stately by solemn cadence, or made delicate by fanciful rhythm, jewelled with wonderful words” (CW 1079).

Naast de muzikaliteit in de taal, de beeldspraak, het ritme en de herhalingen, bevat *Salomé* referenties aan muziekinstrumenten in metaforen en vergelijkingen, zoals “the red blasts of trumpets” (CW 590) die niet zo rood zijn als de mond van Jokanaan en het stemgeluid van de jonge Syriër dat klinkt “like the sound of the flute, of a flute player” (CW 591). Dit beeldrijke en kleurrijke taalgebruik dat ook zijn ander werk typeert, haalde Wilde uit zijn uitgebreide lectuur. Thomas Wright wijst op de invloed van John Addington Symonds en Algernon Charles Swinburne. Wilde imiteerde hun beeldenrijkdom, stilistische middelen, extravagante metaforen en weelderige zinnen om zo tot een eigen stijl te komen.⁵⁸ De muzikaliteit van Wildes stijl geldt als één van de redenen waarom zoveel componisten interesse hadden een werk van Wilde te toonzetten (cf. infra: Dl. 1: 2.3.2). Dat woorden en namen een bepaalde klankkleur en muzikaliteit oproepen is niet enkel in *Salomé* aan de orde. In *The Importance of Being Earnest* (1895)⁵⁹ wordt de muzikaliteit van de naam “Earnest” afgewogen tegenover de naam “Jack” (CW 366). Doorheen heel zijn oeuvre echoot de muzikaliteit van Wildes taal. Zijn zinnen zijn als het ware uitgebalanceerd om te ‘klinken’, om voor te lezen. Dit heeft te maken met de hang naar het orale, de voorliefde van Wilde voor de vertelkunst en de conversatie en zijn eigen talent als causeur. Het is in die interpretatie dat we Wilde als ‘musicus van woorden’ moeten zien.

⁵⁷ Kohl wijst erop dat twee literaire werken Wilde inspireerden bij het schrijven van *Salomé*: Maeterlinck's *La princesse Maleine* en Gustave Flaubert's *Salammbô*. Hij refereert aan de studie van Friedrich Karl Braß over de betekenis van de Belgische symbolist voor *Salomé*: N. Kohl, pp. 302-308. Ook bij: Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, London, Vision, 1977, p. 81, 83; Katherine Worth, *Oscar Wilde*, London, Macmillan, 1983, pp. 57-58: Worth gaat dieper in op de vernieuwende muzikale en hypnotiserende stijl van Maeterlinck, diens gebruik van de herhaling en de invloed op Wilde; David Wayne Thomas, “The „Strange Music” of *Salomé*: Oscar Wilde's Rhetoric of Verbal Musicality”, in: *Mosaic*, maart 2000, pp. 15-38, op: <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-62383967/strange-music-salome-oscar.html> [22 april 2011].

⁵⁸ Thomas Wright, “The Difficult Art of Prose”, in: *The Oxonian Review*, nr. 16.2 (16 mei 2011), op: <http://www.oxonianreview.org/wp/the-difficult-art-of-prose/> [16 maart 2016].

⁵⁹ De jaartallen bij de komedies slaan op het jaar van productie en niet op het jaar van uitgave.

Wildes referenties aan de eigentijdse Engelse muziekcultuur

1891 was een ‘annus mirabilis’ voor Wilde. Hij publiceerde vier boeken – de roman *The Picture of Dorian Gray*, de bundel essays *Intentions* en de verhalenbundels *Lord Arthur Savile’s Crime and Other Stories* en *A House of Pomegranates* – en hij werkte aan *Lady Windermere’s Fan* en *Salomé*. De vier jaar vóór zijn inhechtenisneming is de periode van de komedies en van de grote literaire successen. De ‘society comedies’ volgen elkaar nu op. Zij leveren – samen met *The Picture of Dorian Gray* – zinvolle informatie over de eigentijdse muziekcultuur. Wilde illustreert de rol van de muziek in het laatnegentiende-eeuwse Engeland waar vooral de hoogste klasse en de middenklasse genoten van klassieke muziek.

Een scène in *Lord Arthur Savile’s Crime* uit 1887 toont al terloops het Victoriaanse sociale leven waarin iedereen enthousiast spreekt over muziek: “Lady Windermere returned to the picture-gallery, where a celebrated political economist was solemnly explaining the scientific theory of music to an indignant virtuoso from Hungary” (CW 160). Tal van personages genieten van muziek als een culturele activiteit. De komedies bevatten verwijzingen naar bals, operabezoek, muzikale avonden en muzikanten. Het bal en de dansmuziek zijn belangrijk in *Lady Windermere’s Fan* (1892): Wilde zet er het dansfestijn als sociaal gebeuren in de kijker. De gegoede klasse bezit een muziekkamer, zoals in *A Woman of No Importance* (1893) en in *An Ideal Husband* (1895). De societyfiguren spreken in epigrammen over de muziek: luchthartig en frivool zoals in *A Woman of No Importance*: “Music makes one feel so romantic – at least it always gets on one’s nerves” (CW 504), in *An Ideal Husband* (1895): “Musical people are so absurdly unreasonable. They always want one to be perfectly dumb at the very moment when one is longing to be absolutely deaf” (CW 545) en in *The Importance of Being Earnest*: “You see, if one plays good music, people don’t listen, and if one plays bad music people don’t talk” (CW 365).

Musiceren als tijdverdrijf komt voor in *A Woman of No Importance*, *An Ideal Husband*, *The Importance of Being Earnest* en *The Picture of Dorian Gray*. Dorian Gray, Gilbert in *The Critic as Artist* en Algernon in *The Importance of Being Earnest* spelen piano, terwijl Mrs. Daubeny in *A Woman of No Importance* en Alan Campbell in *The Picture of Dorian Gray* viool spelen. Veel personages van Wilde gaan regelmatig naar de opera. Als zij de opera bezoeken, is dit waarschijnlijk het Covent Garden Theatre of het Royal Italian Opera House, vanaf 1892 bekend als het Royal Opera House.⁶⁰ Dit nieuwe theater was speciaal voor de Italiaanse opera ontworpen en opende in mei 1858. Het is de plek waar Dorian Gray van *Lohengrin* en *Tannhäuser* geniet en waar Dorian en Alan Campbell altijd samen worden gezien. Lord Goring gaat in *An Ideal Husband* drie keer per week naar de opera.

⁶⁰ *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 3, The Picture of Dorian Gray – The 1890 and 1891 Texts*, p. 380 n. 36.2. Het huidige theater uit 1858 is het derde op deze locatie.

Operamelodieën behoren tot het collectief geheugen. Dat leidt in *The Importance of Being Earnest* tot “Jack and Algernon whistle some dreadful popular air from a British Opera” (CW 405).

Dat musiceren en operabezoek een belangrijke plaats innemen in Wildes oeuvre is niet vreemd. Heel wat negentiende-eeuwse romans portretteren de alomtegenwoordigheid en de populariteit van de piano.⁶¹ Opera was in de negentiende eeuw een belangrijke vrijetijdsbesteding van de betere klasse. In tal van literaire werken uit de tweede helft van de negentiende eeuw zit een scène betreffende een bezoek aan de opera. Naar de opera gaan verscheen als een edel tijdverdrijf in menige roman.⁶² Als reden waarom de roman in deze periode zo vaak operascènes opnam, verklaart Herbert Lindenberger dat de roman een genre is “that through its overt dedication to the more commonplace aspects of existence uses opera as a means of advertising its inadequacy in the face of passion.”⁶³ Een operabezoek betekent het domein van grote emoties en passies betreden, ver verwijderd van het dagdagelijkse bestaan. De Italiaanse componist Ferruccio Busoni merkte op dat het operapubliek op zoek is naar “powerful emotions on the stage because, as average individuals, they experience none in real life; but perhaps also because they lack the courage to engage in such conflicts, for which they nevertheless yearn.”⁶⁴ Door het opnemen van operascènes in de narratieve sfeer krijgen de personages van deze romans de mogelijkheid intense passie en emotie te beleven, ook al is het slechts indirect.

Dorian Gray

In *The Picture of Dorian Gray* zijn de toespelingen op muziek heel talrijk. Vanaf het voorwoord van de roman onderzoekt Wilde de relatie tussen woord en muziek. Wilde oppert er de bij Pater en het Franse symbolisme geschoolde overtuiging dat elke vorm van kunst zich op de muziek moet richten: “From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician” (CW 17). De roman staat bol van referenties aan componisten, uitvoeringen, uitvoerders en instrumenten. Hij gebruikt muziek als een reservoir van beelden en metaforen.

⁶¹ Zowel in *Madame Bovary* van Flaubert, *Anna Karenina* van Lev N. Tolstoj, *The Mill on the Floss* en *Daniel Deronda* van George Eliot, *Pride and Prejudice*, *Persuasion* en *Sense and Sensibility* van Jane Austen als in menige andere belangrijke negentiende eeuwse roman spelen personages piano.

⁶² Bijvoorbeeld *Anna Karenina* (1877) en *Oorlog en vrede* (1865-1869) van Tolstoj, *Madame Bovary* (1856) van Flaubert, *The Mill on the Floss* (1860) en *Daniel Deronda* (1876) van Eliot en *The Portrait of a Lady* (1880-1881) van Henry James.

⁶³ Geciteerd door M. Halliwell, p. 85.

⁶⁴ Ferruccio Busoni, “A New Esthetic of Music” (1907), in: Ulrich Weisstein, (ed. and annot.), *The Essence of Opera*, London, The Free Press of Glencoe Collier - Macmillan Limited, 1964, pp. 266-267.

Er zijn veel voorbeelden van analogieën: het lawaai van de stad wordt vergeleken met het gedreun van het orgel (CW 18), Basil maakt staccatogebaren (CW 32) en de handbewegingen van Dorian zijn een eigen muzikale taal (CW 30). Wilde koppelt elk muzikaal detail met de specifieke context van een scène of een personage. Musicologische termen duiden in de roman de eenheid en de tegenstrijdigheid van hartstocht en intellect: “To note the curious hard logic of passion, and the emotional coloured life of the intellect, – to observe where they met, and where they separated, at what point they were in unison, and at what point they were at discord – there was a delight in that” (CW 53). Het is in *The Picture of Dorian Gray* dat Wilde voor het eerst de relatie legt tussen zonde en muziek, want zo karakteriseert hij de beïnvloeding van een persoon. Met een mooie metafoor noemt hij de ziel van de beïnvloede een “echo of some one else’s music” (CW 28).

Van alle personages uit het oeuvre van Wilde is Dorian Gray waarschijnlijk de grootste muziekliefhebber. In de roman wordt hij onmiddellijk verbonden met muziek. Wanneer Lady Brandon Dorian op een feestje voorstelt, beschrijft ze hem als een musicus. Dorian Gray gaat naar de opera, verzamelt etnische instrumenten, nodigt in zijn huis gevierde musici uit en speelt piano. Muziek is een deel van zijn leven. Het spelen van een muziekstuk staat in relatie tot de eeuwige jeugd: “Play me something. Play me a nocturne, Dorian, and, as you play, tell me, in a low voice, how you have kept your youth” (CW 154). De muziek wordt metaforisch verbonden met het geweld van gevoelens en met de jeugdige ijver (CW 40). Muziek staat voor de jeugd, het onaangetast zijn door de jaren:

Ah, Dorian, how happy you are! What an exquisite life you have had! You have drunk deeply of everything. You have crushed the grapes against your palate. Nothing has been hidden from you. And it has all been to you no more than the sound of music. It has not marred you. You are still the same. (CW 154)

Dit eeuwige jeugdige leven is Dorians kunstwerk, zijn muziekstuk: “You have set yourself to music” (CW 155).

Referenties aan musici

Wilde verwijst consequent naar een aantal klassieke componisten. Deze musici componeerden in de negentiende eeuw, maar niet in zijn eigen tijd. Robert Schumann (1810-1856), Franz Schubert (1797-1828), Frédéric Chopin (1810-1849) en Ludwig van Beethoven (1770-1827) passeren in *The Picture of Dorian Gray* de revue. Elders in zijn oeuvre ontmoeten we Hector Berlioz (1803-1869), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-

1847) en tijdgenoten Richard Wagner⁶⁵ (1813-1883) en Antonín Dvořák (1841-1904). In *The Burden of Itys* refereert Wilde aan de Italiaanse renaissancecomponist Giovanni Pierluigi da Palestrina en in *Mr. Symonds' History of the Renaissance* (1886) aan de grondleggers van de opera Jacopo Peri, Emilio de'Cavalieri en Claudio Monteverdi. Instrumentale muziek neemt een grote plaats in met Beethoven, Schubert, Chopin en Schumann.

Bij zijn introductie zit Dorian Gray te bladeren in de partituur van Schumanns *Waldszenen*, een cyclus van negen pianostukken uit 1848-1849. Het werk van de Duitse romantische componist lijkt heel bewust gekozen. De reis door het woud, die in deze cyclus afsluit met "Verrufene Stelle," verwijst naar de dood en is zo een vooruitblik op het lot van een aantal personages in de roman. "Verrufene Stelle" kreeg een aantal regels uit het gedicht "Waldbilder" van Christian Friedrich Hebbel als motto.⁶⁶ Er kan een verband worden gelegd tussen Schumann en Dorian Gray. De geleidelijke bewustwording van zijn geestelijke achteruitgang die Schumann omstreeks de compositie van zijn pianocyclus ervoer, weergalmt in de transformatie van Dorian en het schilderij. Beethoven komt voor in *The Critic as Artist* en in *The Picture of Dorian Gray*. Wilde vermeldt hem vanwege zijn "mighty harmonies", naast Chopins "beautiful sorrows" en Schuberts "grace" (CW 102). Algernon speelt op een ongepast moment Mendelssohns "Wedding March", waarop Jack reageert: "For goodness' sake don't play that ghastly tune" (CW 370). Berlioz en Dvořák zijn aanwezig in *The Critic as Artist*. Gilbert vermeldt de Franse componist wanneer hij zijn voorliefde bespreekt voor het lezen van memoires, vooral van briefwisselingen tussen persoonlijkheden zo verschillend als "Flaubert and Berlioz" (CW 1108). Dvořák treedt naar voren als een synoniem voor iets vernieuwends. De Tsjechische componist was voor het eerst in Londen in maart 1884 en oefende een grote invloed uit op de Engelse componisten. Gilbert vraagt zijn vriend Ernest: "And now, let me play Chopin to you, or Dvorák? Shall I play to you a fantasy by Dvorák? He writes passionate, curiously-coloured things" (CW 1109). Later benadrukt Gilbert "let me play to you some mad scarlet thing by Dvorák"

⁶⁵ Ook Wagner is heel duidelijk aanwezig in *The Picture of Dorian Gray*.

⁶⁶ Friedrich Hebbel, "Waldbilder", in: *Gedichte. Ausgabe letzter Hand*, Berlin, Karl-Maria Guth, 2015, pp. 81-84, p. 83:

Die Blumen, so hoch sie wachsen,
Sind blaß hier, wie der Tod,
Nur eine in der Mitte
Steht da in dunklem Rot.

Die hat es nicht von der Sonne,
Nie traf sie deren Glut,
Sie hat es von der Erde,
Und die trank Menschenblut!

(CW 1115). Naast deze beperkte referenties verschijnen Chopin en Wagner regelmatig in een betekenisvolle context.

Wilde verwijst vaak naar Chopin van wie hij de pianomuziek erg bewonderde.⁶⁷ Niet alleen in *The Critic as Artist* (CW 1110), *De Profundis* ("Chopin's nocturnes"⁶⁸, CW 1031) en *The Picture of Dorian Gray* ("Chopin's beautiful sorrows", CW 102) refereert de auteur aan Chopin. Wilde stuurde in 1886 of 1887 uitnodigingen voor een "smoking concert" dat volledig rond Chopin en sigaretten draaide.⁶⁹ Chopin is één van Dorian's favoriete componisten en een nocturne is het laatste stuk dat hij op vraag van Lord Henry aan het einde van de roman speelt. Het woord 'nocturne' kan de nacht en metaforisch de naderende dood impliceren. Door Chopin te spelen geneest Dorian de bedroefde Lord Henry die door zijn vrouw is verlaten voor een andere man. Lord Wotton drukt zich dan ook op een ironische manier uit over Chopin: "You must play Chopin to me. The man with whom my wife ran away played Chopin exquisitely" (CW 152). De pathos in de uitvoering imponeert Lord Henry: "You never played so well as to-night. There was something in your touch that was wonderful. It had more expression than I had ever heard from it before" (CW 155). Deze opmerking is van belang omdat het een reactie van Dorian veroorzaakt: "It is because I am going to be good" (CW 155). Deze zin zorgt voor een onverwachte associatie tussen ethiek en esthetiek.

Bewonderd door sommigen en verguisd door anderen had Wagner in het negentiende-eeuwse Europa een sterke invloed op de kunst. Het was in die mate dat er geen twijfel bestond dat "Wagner (or, at any rate, "Wagnerism") was the primary debate topic of the day as far as music was concerned."⁷⁰ Hoewel Wagners opera's kritisch werden ontvangen in het Groot-Brittannië van de jaren 1850, werden ze vanaf de jaren 1870 in Londen met zekere regelmaat opgevoerd.⁷¹ Wilde woonde in 1877 een concert bij waar Wagner het koor "Summ' und brummm', du gutes Rädchen" uit *Der fliegende Holländer* dirigeerde. Sommige aforismen geven de indruk dat Wildes ideeën over opera

⁶⁷ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray. An Annotated, Uncensored Edition*; ed. by Nicholas Frankel, Cambridge, Massachusetts & London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011, p. 245 n. 10.

⁶⁸ Chopin schreef zijn nocturnes voor piano voornamelijk tussen de jaren 1830 en 1840. In deze periode staken de eerste symptomen van tuberculose de kop op en ontmoette hij de Franse schrijfster George Sand met wie hij tussen 1837 en 1847 een relatie had. Zijn tragische omstandigheden hebben geleid tot een fundamenteel romantische opvatting van zijn leven en werk door de Victorianen. Zijn populariteit als componist van pianostukken was groot omdat amateurs en liefhebbers zijn composities ook thuis konden spelen. Tevens in *De Profundis*: "I hear in much modern Art the cry of Marsyas. (...) It is in the deferred resolutions of Chopin's music" (CW 1039).

⁶⁹ *The Complete Letters of Oscar Wilde*, p. 291: To A.G. Ross: 1886-7 (de exacte datum is niet gekend): "I hope you will enjoy Chopin and cigarettes as well as I enjoyed books and beauties."

⁷⁰ Ruth A. Solie, *Music in Other Words. Victorian Conversations*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 2004, p. 54.

⁷¹ In 1875 speelde *Lohengrin* zowel in het Covent Garden Theatre als in het Her Majesty's Theatre; in juni 1888 volgde een voorstelling in Covent Garden voor een volle zaal. In 1876 werd *Tannhäuser* in Covent Garden opgevoerd op een Italiaans libretto.

en Wagner niet heel positief waren. Lady Henry prijst in *The Picture of Dorian Gray* Wagners muziek op grond van zijn hoge volume, waardoor je verder kan converseren zonder de andere luisteraars te storen en in *The Importance of Being Earnest* belt Aunt Augusta op een Wagneriaanse manier aan. Met een snuifje ironie steekt Wilde de draak met de voluptueuze kracht van Wagners muziek. Enerzijds spot hij met de muziek van Wagner, anderzijds schuift hij de componist naar voren in serieuzere woorden. De verwijzing naar Wagner is zinvol in het esthetische universum van *The Picture of Dorian Gray* wanneer de auteur de ouverture van *Tannhäuser* vergelijkt met het persoonlijke verhaal van zijn protagonist. Dorian Gray identificeert zich met *Tannhäuser*. Hij ontdekt in de ouverture de tragedie van zijn eigen ziel: “[L]istening in rapt pleasure to *Tannhäuser*, and seeing in the prelude to that great work of art a presentation of the tragedy of his own soul” (CW 102).

Dorian ziet Tannhäusers perversiteit en morele afvalligheid als een biografie van zijn eigen verloren ziel. In tegenstelling tot Tannhäuser vindt Dorian de verlossing niet. Gilbert in *The Critic as Artist* voelt zich ook persoonlijk aangesproken door de ouverture: zij maant hem aan om dieper in zichzelf te graven. Het beeld van de bloeiende staf uit het derde bedrijf van *Tannhäuser* duikt op in *The Ballad of Reading Gaol* (1898): “Since the barren staff the pilgrim bore / Bloomed in the great Popes sight?” (CW 895). In het verslag van zijn bezoek aan het Vaticaan in april 1900 refereert Wilde opnieuw aan Tannhäusers pelgrimage naar Rome en aan het uitlopen van de staf van de paus.⁷² In *The Soul of Man under Socialism* (1891) grijpt Wilde naar Wagner wanneer het over de gelijkenis tussen Christus en Pater Damiaan gaat (CW 1181). Criticus John Louis DiGaetani verwijst naar Wilde als een “Wagnerite.”⁷³ Heel wat estheten en decadenten waren Wagneriaans in hun muzikale smaak. Houden van Wagner betekende decadent te zijn. Commentatoren hebben gewezen op de vermeende link tijdens de Victoriaanse tijd tussen de voorkeur voor de muziek van Wagner en de verwijfde natuur van zijn bewonderaars. De publicatie van het artikel “Bayreuth und die Homosexualität” van de Duitse schrijver en psychiater Oskar Panizza, die de Bayreuther Festspiele beschreef als een plek om mannen te ontmoeten, bevestigde in 1895 deze samenhang.⁷⁴

Tijdens het optreden van de bekende pianovirtuoos Rubinstein ontmoet Dorian Gray Alan Campbell. Feiten en fictie vinden hier elkaar. De context is historisch correct. De Russische componist en pianist Rubinstein was beroemd om zijn recitals in de jaren

⁷² *The Complete Letters of Oscar Wilde*, p. 1180: To Robert Ross: 16 april 1900: “I was deeply impressed, and my walking-stick showed signs of budding; would have budded indeed, only at the door of the chapel it was taken from me by the Knave of Spades. This strange prohibition is, of course, in honour of Tannhäuser.”

⁷³ John Louis DiGaetani, *Richard Wagner and the modern British Novel*, New Jersey, Associated University Presses, 1978, p. 26.

⁷⁴ Emma Sutton, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 49.

1870-1880. In 1877 woonde Wilde zelf in Londen een uitvoering bij.⁷⁵ In *The Critic as Artist* gebruikt Wilde Rubinstein als voorbeeld om de persoonlijke inbreng van de uitvoerende artiest en de waarde van de artistieke interpretatie te belichten:

Personality is an absolute essential for any real interpretation. When Rubinstein plays to us the Sonata Appassionata of Beethoven, he gives us not merely Beethoven, but also himself, and so gives us Beethoven absolutely — Beethoven re-interpreted through a rich artistic nature, and made vivid and wonderful to us by a new and intense personality (CW 1131).

Na Wagner en Rubinstein gehoord te hebben beseft Wilde dat muziek een uiterst individuele beleving is: zij is voor elke toehoorder anders. De lessen die men trekt uit het horen van mooie klanken zijn voornamelijk persoonlijk en hangen in hoge mate af van de eigen gemoedstoestand en cultuur, meent hij.⁷⁶

Muziek na 1895

Vanaf 25 mei 1895 leefde Wilde in gevangenschap zonder muziek. Tussen januari en maart 1897 schreef Wilde zijn gevangenisbrief aan Douglas. Hierin vergeleek hij zich met Marsyas, de sterfelijke die Apollo uitdaagde tot een muzikaal duel, dit verloor en voor zijn overmoed levend werd gevild (CW 1039). Behalve in *De Profundis* komen in verschillende werken verwijzingen naar deze mythe terug.⁷⁷ *De Profundis* bevat veel muzikale beeldspraak. Wilde schrijft er over zijn ontberingen, maar ook over de mooie natuurelementen die zowel helende kracht bezitten als de kracht om vreugde over te brengen, zoals “the music of daybreak and the silence of great nights” (CW 1020). Hij ergert zich aan Douglas’ stilzwijgen gedurende de jaren dat hij in de gevangenis zit. Wilde beschrijft met een metafoor de gelukkige dagen waarin Douglas een leven vol geneugten leidde: “[L]ike yourself, live swiftly in happiness, and can hardly catch the gilt feet of the days as they dance by, and are out of breath in the chase after pleasure” (CW 1015). De muziek is een metafoor voor de pijnlijke herinnering aan de vriendschap. Het is alsof zijn leven “a real Symphony of Sorrow” (CW 991) is geweest.

Hij gebruikt er het beeld van de symfonie om duidelijk te maken wat hij zoekt: “The Mystical Art, the Mystical in Life, the Mystical in Nature – this is what I am looking for and in the great symphonies of Music, in the initiation of Sorrow, in the depths of the Sea I may find it” (CW 1057). Na de vrijlating en de publicatie van *The Ballad of Reading Gaol* valt de stilte. Net als de muziek hebben ook de woorden hem verlaten. Wanneer

⁷⁵ R. Ellmann, p. 75.

⁷⁶ O. Wilde, “The Grosvenor Gallery”, in: *Miscellanies*, p. 5.

⁷⁷ Onder andere in *The Picture of Dorian Gray* (CW 154), *The Decay of Lying* (CW 1087), *The Burden of Itys* (CW 793) en “A Note on Some Modern Poets”, in: O. Wilde, (ed.), *The Woman’s World*, december 1888, p. 108.

Harris hem op het einde van zijn leven vraagt waarom hij niet meer schrijft, zal Wilde zijn schrijverschap bezingen in termen van een lied en nogmaals naar de mythe van Marsyas verwijzen.⁷⁸ Nochtans herkent hij nog de muziek bij anderen: “Your prose is full of cadence and colour, and has a rhythmic music of words that makes that constant appeal to the ear, which, to me, is the very condition of literature” (CL 923). Zijn literaire carrière eindigt met het vertellen van prozagedichten in ruil voor een glas absint of cognac aan diegenen die naar de dichter in ballingschap willen luisteren. Enkel de dood kan deze causeur, deze dichter van beelden, de componist van woorden, de zelfbenoemde “lord of language” (CW 1010), het zwijgen opleggen.

Het karakter van de muziek

Een fundamentele verandering, bijna een omkering van de classicistische hiërarchie van de kunsten, maakte van de muziek de kunst van de negentiende eeuw.⁷⁹ Friedrich Schlegel noemt haar de “höchste (...) unter allen Künsten.”⁸⁰ Deze herwaardering leidt tot een ongekennde hegemonie van de muziek in de negentiende-eeuwse esthetiek. Dit overwicht vindt men zowel in de esthetische theorie als in de poëtische praktijk van de Franse Parnassiens en symbolisten en bij het Engelse estheticisme van de late negentiende eeuw. De debatten in de negentiende-eeuwse Europese culturele kringen werden versterkt door het opnemen van muziek in het esthetisch discours, vooral over haar transcendente karakter. De invloed van de muziek culmineert in de beroemde uitspraak van Pater “All art constantly aspires towards the condition of music”⁸¹ die Arthur Schopenhauers zinsnede “Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst”⁸² herhaalt.

⁷⁸ E.H. Mikhail, (ed.), Vol. 2, p. 404, p. 423: “I was born to sing the joy and pride of life, the pleasure of living, the delight in everything beautiful in this most beautiful world, and they took me and tortured me till I learned sorrow and pity. Now I cannot sing the joy, Frank, because I know the suffering and I was never made to sing of suffering. I hate it and I want to sing the love-songs of joy and delight. It is joy alone which appeals to my soul. The joy of life and beauty and love – I could sing the song of Apollo the Sun-God, and they try to force me to sing the lament of the tortured Marsyas.”

⁷⁹ Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam - Atlanta, GA, Rodopi, 1999, pp. 99-108.

⁸⁰ Friedrich Schlegel, Hans Eichner (Hrsg.), *Fragmente zur Poesie und Litteratur I*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1981, p. 213 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe; Bd. 16).

⁸¹ W. Pater, p. 90. De schrijver, essayist en criticus Pater stelde al in 1873 dat elke kunst naar de ‘conditie’ van een andere kunst kan streven. Hij meende dat de instrumentale muziek een lichtend voorbeeld was voor de andere kunsten. Die andere kunsten konden niets beters doen dan het eigene aan de muziek, de samensmelting van vorm en inhoud, nabootsen. Dit betekende niet dat alle kunsten muziek hoefden te worden, wel dat zij de muzikale methoden over konden nemen voor de behandeling van het eigen materiaal.

⁸² Arthur Schopenhauer, “Handschriftlicher Nachlass,” geciteerd in: Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag, 1988, p. 19: “Beim Anhören von Musik begehrt man nicht weiter, man hat Alles, man ist am Ziel; allgenugsam ist diese Kunst, und die Welt ist vollständig wiederholt und ausgesprochen in ihr. Auch ist sie die erste, die königlichste der Künste. Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst.”

De theoretische belangstelling van Wilde voor muziek weerklinkt in zijn werk. In zijn Oxfordiaanse notitieboekjes stelt Wilde dat muziek de essentie is van de moderne kunst net zoals de beeldhouwkunst het wezen van de Griekse kunst was.⁸³ In enkele geschriften gaat Wilde dieper in op het karakter van de muziek. De lezing *The English Renaissance of Art* is het vroegste voorbeeld waaruit zijn toenemende interesse in muziek als een esthetisch ideaal blijkt. Hij verdiept zich in de aard van de muziek als kunstvorm en herhaalt de uitspraak van Pater dat alle kunsten permanent naar de staat van muziek streven. Hij uit zijn grote appreciatie voor muziek want zij is de enige kunstvorm die erin slaagt het artistieke ideaal te realiseren: “[F]or music is the art in which form and matter are always one, the art whose subject cannot be separated from the method of its expression, the art which most completely realises the artistic ideal, and is the condition to which all the other arts are constantly aspiring.”⁸⁴ Dit citaat lijkt een favoriete passage van Wilde want hij herhaalt ze in “L’Envoi”, de inleiding voor *Rose Leaf and Apple Leaf* (1882) van Rennell Rodd.⁸⁵ Paters idee over de muziek (“It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form.”⁸⁶) neemt hij ten slotte ook over in *De Profundis*:

What the artist is always looking for is that mode of existence in which soul and body are one and indivisible: in which the outward is expressive of the inward: in which Form reveals. (...) Music, in which all subject is absorbed in expression and cannot be separated from it, is a complex example (...) of what I mean. (CW 1024)

Eén van zijn meest diepgaande bijdragen tot het esthetische denken, de dialoog *The Critic as Artist*, gaat in op de theorie van de kunst en van de literaire kritiek en bevat belangrijke uitspraken over creativiteit. Wilde geeft er de muziek een bevoorrechte rol in zijn *l’art pour l’art*-esthetica. Hij plaatst er de muziek bijzonder hoog. Uitgaande van zijn grote ideaal – de antieke Griekse cultuur – verlangt hij voor de literatuur een bepaalde muzikale compositorische stijl die ritme en stem als uitgangspunt neemt (CW 1115). Wilde noemt de muziek de meest volmaakte kunstvorm (CW 1129). De schoonheid van de muziek is indrukwekkend, maar ze kan worden ontsierd door elke overdrijving van de intellectuele bedoeling van de artiest. Een afgewerkt kunstwerk leidt een onafhankelijk leven en kan een heel andere boodschap uitdragen dan de oorspronkelijke bedoeling (CW 1127). Dit illustreert Wilde met de *Tannhäuser*-ouverture (cf. supra). Muziek kan haar diepste geheim nooit openbaren; zij is veel te onbestemd (CW 1109). Gilbert drukt de idee uit dat muziek een van de weinige kunsten is die vrij is

⁸³ Philip E. Smith II and Michael S. Helfand, (eds.), *Oscar Wilde’s Oxford Notebooks: A Portrait of Mind in the Making*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 139.

⁸⁴ O. Wilde, “*The English Renaissance of Art*”, p. 136.

⁸⁵ Oscar Wilde, “L’Envoi”, in: *Miscellanies*, pp. 30-41, p. 30.

⁸⁶ W. Pater, p. 92.

van imitatie, want zij is vatbaar voor interpretatie. “What a blessing it is that there is one art left to us that is not imitative!” (CW 154), meent Lord Henry wanneer hij Dorian verzoekt Chopin te spelen.

De rol van muziek voor de ‘musicus van woorden’

De vele referenties aan componisten, uitvoerders, instrumenten en concerten bieden een inzicht op de vertrouwdheid van Wilde met muziek en op de eigentijdse muziekcultuur in het laat-Victoriaanse tijdperk. Naast de voorbeelden waaruit zijn waardering voor muziekopvoeringen blijkt, refereert Wilde aan de muziekgeschiedenis. In *The English Renaissance of Art* maakt hij de gedurfde, maar overtuigende bewering dat de vooruitgang in de moderne muziek volledig te wijten is aan de uitvinding van nieuwe instrumenten.⁸⁷ *Mr. Symonds’ History of the Renaissance*, Wildes bespreking van de laatste twee volumes van het zevendelige werk van John Addington Symonds, getuigt van zijn kennis van de operageschiedenis. Hij wijst op een aantal onjuistheden:

Some small details should perhaps be noticed. It is hardly accurate, for instance, to say that Monteverde’s [sic.] *Orfeo* was the first form of the recitative-Opera, as Peri’s *Dafne* and *Euridice* and Cavaliere’s *Rappresentazione* preceded it by some years, and it is somewhat exaggerated to say that ‘under the regime of the Commonwealth the national growth of English music received a check from which it never afterwards recovered,’ as it was with Cromwell’s auspices that the first English Opera was produced, thirteen years before any Opera was regularly established in Paris. The fact that England did not make such development in music as Italy and Germany did, must be ascribed to other causes than ‘the prevalence of Puritan opinion.’⁸⁸

Een dergelijke rechtzetting verwacht je niet van iemand met een schaarse kennis van de muziekgeschiedenis. Wilde kan soms pretentiekloos klinken wanneer het over muziek gaat, alsof hij zijn kennis wil etaleren door terloops iets over muziek te zeggen. Hij geeft muzikale oordelen, misschien in de overtuiging dat men hem zou zien als iemand met muzikale bagage. Lijken de vele referenties aan muziek en de bespiegelingen over muziek voor sommigen oppervlakkig, toch kunnen we het veelvuldig gebruik van muzikale termen en elementen niet afdoen als het opentrekken van een artistieke trukendoos. Een neerbuigende houding tegenover Wildes tekortkomingen als

⁸⁷ O. Wilde, “The English Renaissance of Art”, p. 123.

⁸⁸ Oscar Wilde, “Mr. Symonds’ History of the Renaissance”, in: *A Critic in Pall Mall. Being Extracts from Reviews and Miscellanies*, London, Methuen and Co., Ltd., 1919, pp. 39-44, p. 43. *The Siege of Rhodes* (1656) wordt beschouwd als de eerste Engelse opera. Het libretto is van William Davenant, de muziek van de componisten Henry Lawes, Matthew Locke, Henry Cooke, Charles Coleman en George Hudson. De Opera van Parijs is in 1669 door Lodewijk XIV opgericht als de Académie d’Opéra.

muziektheoreticus is uit den boze: zijn kennis van muziek en zijn waardering voor de kunstvorm kan men niet verwaarlozen. Muziek is de meest magische en mysterieuze, de meest spirituele van alle kunsten.⁸⁹ Muziek heeft geen taal, werkt puur zintuiglijk en raakt de luisteraar direct. De voortdurende toevlucht tot deze kunstvorm toont aan dat muziek voor Wilde belangrijk is.

Hoewel het niet binnen de reikwijdte van dit proefschrift ligt een diepgaande analyse te brengen van de muziek in het oeuvre en de rol ervan in zijn l'art pour l'art-filosofie, wil ik graag verdere studie hieromtrent stimuleren. Een interdisciplinair onderzoek van de muziek in het oeuvre van Wilde kan een ander aspect onthullen van deze kunstenaar “who wrote so eloquently for the performing voice, and so musically for the quiet voice of the individual reader.”⁹⁰

1.2 Oscar Wilde en vrouwen

No man has any real success in this world unless he has got women to back him, and women rule society. If you have not got women on your side you are quite over.
A Woman of No Importance (CW 493)

1.2.1 Vrouwbeelden in de negentiende eeuw

In de negentiende eeuw kent West-Europa ingrijpende maatschappelijke veranderingen. Het is “an age of movement, and of movements.”⁹¹ De tweede helft van de eeuw brengt nieuwe inzichten in wetenschap en kunst. Er zijn opvallende ontwikkelingen zowel op politiek als economisch vlak, als in sociaal en moreel denken en op artistiek en cultureel gebied.⁹² Het zijn de jaren waarin nieuwe ideeën in Groot-Brittannië de traditionele waarden van het establishment doen wankelen. Het is in de jaren negentig dat men de

⁸⁹ Jonathan L. Friedmann, *Music in Our Lives. Why We Listen, How It Works*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015, p. 168.

⁹⁰ Hitomi Nakamura, ““Some Mad Scarlet Thing by Dvorák”: Notes on Oscar Wilde’s Engagement with Music”, in: *Ritsumeikan Bungaku. A Special Issue in Honour of Prof. Michiyo Maruyama*, 2014, pp. 243-258, p. 256.

⁹¹ Peter Gay, *Education of the Senses. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud. Volume 1*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 65.

⁹² Tomoko Sato and Lionel Lambourne, (ed.), *The Wilde Years. Oscar Wilde & the Art of His Time*, London, Barbican Centre, 2000, p. 8.

termen ‘feminisme’⁹³ en ‘homoseksualiteit’⁹⁴ voor het eerst gebruikt en dat de ‘New Women’⁹⁵ en mannelijke estheten de conventionele ideeën over mannen/vrouwen herdefiniëren.⁹⁶ Voor vrouwen vindt op maatschappelijk, sociaal en juridisch gebied een omwentelingsproces plaats waardoor “het perspectief in het leven van de vrouw verandert.”⁹⁷ Bepaalde vrouwen komen in verzet tegen onrechtvaardigde sekseverschillen in de maatschappij. Vormen van vrouwenverzet dateren al van vroeger, maar pas in de negentiende eeuw worden de contouren van een feministische politieke beweging zichtbaar. Economische, maatschappelijke, ideologische en politieke ontwikkelingen veroorzaken het ontstaan van het feminisme.

Vrouwen zijn als artistiek beeld onder verschillende gedaantes aanwezig in de literatuur en de beeldende kunst van de negentiende eeuw. Ten gevolge van de ingrijpende veranderingen wijzigt het beeld van vrouwen in de literatuur en de kunst. De *femme fatale* en de *femme fragile* groeien in het fin de siècle⁹⁸ uit tot belangrijke

⁹³ Philippa Levine, *Feminist Lives in Victorian England. Private Roles and Public Commitment*, Oxford, Basil Blackwell, 1990, p. 1: “The term was not in general use until the very end of the period [nineteenth century].” Lucy Delap, *The Feminist Avant-Garde. Transatlantic Encounters of the Early Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 11 n. 3: “The origin of the term ‘femism’ or ‘féminisme’ is commonly but mistakenly attributed to the early nineteenth-century utopian socialist, Charles Fourier. Instead, it was first used in French in 1837 as a pejorative term, to indicate ‘the illness of womanly qualities appearing in men’, Beatrice Wilson, ‘Charles Fourier (1772-1837) and Questions of Women’, Ph.D., diss. (University of Cambridge, 2002), p. 9 n. 30. Early examples in Britain date from the late 1890s, and in the United States from around 1906.” Michelle Zancarini-Fournel, *Histoire des femmes en France. XIX^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 15-16: “Le mot même “féminisme” né sous la plume d’Alexandre Dumas en 1872 dans un sens péjoratif, est repris et détourné en 1882 par Hubertine Auclert qui se bat pour le suffrage des femmes.” Teresa A. Meade and Merry E. Wiesner-Hanks, (eds.), *A Companion to Gender History*, Malden, MA and Oxford, Blackwell Publishing, 2004, p. 187: “According to the *Oxford English Dictionary* (1972: 1050), “feminism”, meaning the advocacy of women’s rights, was not used in the English language until 1895.”

⁹⁴ Wayne R. Dynes, (ed.), with William A. Percy, Warren Johansson and Stephen Donaldson, *The Encyclopedia of Homosexuality. Volume 1*, Abingdon, Oxon, Routledge, 2016 [oorspr. 1990], p. 555: “The term homosexual began its public life in two anonymous German pamphlets published by Károly Mária Kertbeny in 1869. (He used the term in private correspondence a year before.)” Gregory Woods, “The Other Other or More of the Same? Women’s Representations of Homosexual Men”, in: Gabriele Griffin, (ed.), *Difference in View. Women and Modernism*, London, Taylor & Francis, 1994, pp. 23-31, p. 30 n. 1: “The new terminology was given greater currency by Richard von Krafft-Ebing in his *Psychopathia sexualis* of 1887, a translator of which, Charles Gilbert Chaddock, first used the word *homo-sexuality* in English in 1892.”

⁹⁵ De term ‘New Woman’ werd naar verluidt uitgevonden in een artikel in *The Woman’s Herald* van 17 augustus 1893: “The Social Standing of the New Woman.” Zie: Michelle Elizabeth Tusan, “Inventing the New Woman. Print Culture and Identity Politics during the Fin-de-Siècle”, in: *Victorian Periodicals Review*, jrg. 31, 1998, nr. 2, pp. 169-182, p. 169.

⁹⁶ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago, 1992, p. 3.

⁹⁷ Geneviève Fraisse en Michelle Perrot, “Inleiding”, in: Georges Duby en Michelle Perrot (red.), *Geschiedenis van de vrouw. Dl. 4. De negentiende eeuw*, Agon, 1993, p. 1. Zie ook Philippa Levine, *Victorian Feminism 1850-1900*, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, Hutchinson, 1987 en P. Levine, “Breaking the Male Monopoly: Politics, Law and Feminism” en “Invading the Public Sphere, Employment, Education and the Middle-Class Woman”, in: *Feminist Lives in Victorian England. Private Roles and Public Commitment*, pp. 103-125 en pp. 126-156.

⁹⁸ *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 3, The Picture of Dorian Gray- The 1890 and 1891 Texts*, p. 450 n. 318.25: “Fin de siècle: end of the century (French). *Oxford English Dictionary* suggests that the term dates from 1890; it became associated with pessimism, weariness, weakening of purpose, and Decadence. Wilde defended the

motieven. Vooraleer te onderzoeken welke plaats Wilde aan deze culturele vrouwentypes gaf, is het interessant na te gaan hoe zijn houding ten opzichte van vrouwen was in de context van een samenleving die hen onderdrukte. Het is bovendien verrijkend oog te hebben voor zijn relatie tot het opkomende feminisme.⁹⁹ Gedurende zijn leven stonden vrouwen centraal in zijn leven en zijn carrière: er was de relatie met zijn moeder Jane, de tragiek van de vroege dood van zijn zus Isola, het huwelijk met Constance en de omgang met actrices, vrouwelijke auteurs en kunstenaars. Wilde had een goede relatie met veel vrouwen en deze genegenheid was meestal wederzijds. Zijn vriend Vincent O'Sullivan bevestigde dat in 1936:

I have always found, and find today, his warmest admirers among women. He, in his turn, admired women. I never heard him say anything disparaging about any woman, even when some of them required such treatment!¹⁰⁰

De auteur is – wat betreft zijn houding tegenover vrouwelijke tijdgenoten, de ‘women’s question’ en de weerslag daarvan in zijn oeuvre – op uiteenlopende wijze bekeken. Aan de ene kant zien onderzoekers hem als een pro-feministisch auteur met sympathieën voor de ‘women’s question.’ De uitspraak dat “it is indeed a burning shame that there should be one law for men and another law for women (...) I think that there should be no law for anybody”¹⁰¹ maakte hem tot een fervent verdediger van gendergelijkheid. Hij steunde publiekelijk vrouwenvraagstukken zoals onderwijs, stemrecht en de participatie van vrouwen op de werkvloer, was een hevig voorstander van de Rational Dress Movement en maakte het door zijn redactioneel werk voor vele vrouwelijke schrijvers mogelijk om te publiceren. Anderen wijzen op de vele uitlatingen van extreme tot verkapte misogynie in zijn oeuvre.

term. In 1894, in response to an invitation to write an article for the *National Review* attacking the use of ‘fin-de-siècle’, he stated: ‘All that is known by that term I particularly admire and love. It is the fine flower of our civilisation: the only thing that keeps the world from the commonplace, the coarse, the barbarous.’; Jan Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen*, Amsterdam, Querido, 1976, p. 42: “Fin de siècle, de oorsprong van de benaming is onzeker, maar zeker is dat de laatste decade van de negentiende eeuw haar zichzelf gegeven heeft. Autonomienclatuur van een tijdperk is zo ongewoon, dat men mag veronderstellen, dat er destijds bijzondere redenen waren die tot opmaken van het bestek noopten. Het kan toch niet alleen het blote feit gelden, dat het einde der eeuw in zicht kwam, al speelt dat waarschijnlijk wel mee. Het verband waarin men de uitdrukking te pas gebracht vindt, impliceert immers steeds meer. Steeds hangt zij samen met het even vaak gebruikte woord decadentie, dat men waarlijk niet alleen aantreft bij de Jeremia van het tijdvak, Max Nordau. Er hangt een geur van herfsttij om die jaren. (...) Het ziet er inderdaad evenzeer naar lente en vernieuwing als naar herfst en aftakeling uit. (...) Want heeft zij naast de ondergangsklank niet tegelijk die van het hoogstbereikbare dat nu bereikt is? Het is alsof de wereld even stilstaat, onzeker of haar baan nog meer omhoog dan wel al weer omlaag zal gaan: een epoche in de ware zin des woords: fin de siècle, punt van omslag.”

⁹⁹ Margaret Diane Stetz, “Oscar Wilde and Feminist Criticism”, in: Frederick S. Roden, (ed.), *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, Palgrave MacMillan, 2004, pp. 224-245.

¹⁰⁰ Vincent O'Sullivan, *Aspects of Wilde*, Portsmouth, Callum James Books, p. 39.

¹⁰¹ Gilbert Burgess, ‘A Talk with Mr. Oscar Wilde’, in: *The Sketch*, 9 januari 1895. Geciteerd in: Stuart Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, London, T. Werner Laurie Ltd., 1914, p. 440.

1.2.2 Het vrouwbeeld van Oscar Wilde

Sterke vrouwen

De levenswandel van Wilde kenmerkt zich door de ontmoeting met en de fascinatie voor sterke vrouwen zoals zijn moeder Lady Wilde, actrice Sarah Bernhardt en schrijfster en 'wit' Ada Levenson. Jane Marcus schrijft hierover: "Oscar Wilde did not approach women with fear and loathing. He liked strong women."¹⁰² Wilde ontwikkelde een devotie voor mooie en intelligente vrouwen. De auteur vertrouwde in 1899 O'Sullivan toe: "The three women I have most admired are Queen Victoria, Sarah Bernhardt, and Lillie Langtry. I would have married any one of them with pleasure" (CL 91 n. 2). Wilde begreep het belang van vriendschap met de vrouwen die de meest invloedrijke salons in Londen en daarbuiten organiseerden. O'Sullivan verklaarde dat:

In the upper reaches of English society it was not the men, who mostly did not like him, who made his success, but the women. He was too far from the familiar type of the men. He did not shoot or hunt or play cards; he had wit, and took the trouble to talk and be entertaining.¹⁰³

Nergens was de steun van machtige vrouwen belangrijker dan in Amerika, waar rijke en invloedrijke dames – geboeid door zijn persoonlijkheid – hem enthousiast promootten. Een van hen, Mrs. Frank Leslie, trouwde met zijn broer Willie. Toch verlieten de meeste van deze vrouwen hem toen hij hun hulp nodig had.¹⁰⁴ Enkele vrouwen die vandaag grotendeels vergeten zijn, bleven bijzonder loyaal. De schrijfster Ada Levenson, of 'Sphinx' zoals Wilde zijn vriendin noemde, bood hem tussen zijn processen onderdak aan en de welstellende Adela Schuster steunde hem financieel in hachelijke tijden. Hij cultiveerde vriendschappen met vrijzinnige, ondernemende en intelligente vrouwen en hij droeg vaak zijn werken aan aristocratische dames op.¹⁰⁵ Verschillende sterke en verrassende vrouwen uit uiteenlopende kringen hebben de auteur beïnvloed en geïnspireerd. Hij wisselde geestigheden uit met vrouwen,

¹⁰² Jane Marcus, *Art and Anger. Reading like a Woman*, Columbus (OH), Ohio State University Press, 1988, p. 8.

¹⁰³ V. O'Sullivan, p. 56.

¹⁰⁴ Zoals Ettie Grenville, Mrs William H. Grenfell of Taplow Court en Margot Tennant. Zie: E. Fitzsimons, p. 183: "The ease with which she [Ettie Grenville] abandoned Oscar when he needed her support demonstrates how astute he was in his choice of story for her" en p. 185: "Margot (...) would have nothing to do with Oscar when he needed her most."

¹⁰⁵ Zoals *The Young King* (1888) opgedragen aan Margaret, Lady Brooke, the Ranee of Sarawak, *The Birthday of the Infanta* (1889), opgedragen aan Mrs. William H. Grenfell, *The Fisherman and His Soul* (1891), opgedragen aan H.S.H. Alice, Prinses van Monaco en *The Star-Child* (1891), opgedragen aan Margot Tennant, later Margot Asquith, Countess of Oxford and Asquith. Bevriende vrouwen waren onder meer de actrices Lillie Langtry, Sarah Bernhardt, Ellen Terry en Helena Modjeska, de schilderes Louise Jopling, de feministe en pacifiste Helena Sickert, de mecenas Constance Gladys, Countess de Grey en de auteurs Marie Corelli en Ada Levenson.

promootte hun werk, werkte samen met hen in theaterproducties en haalde inspiratie uit hun leven. Zijn vriendschap en samenwerking met actrices zoals Bernhardt, Langtry en Ellen Terry hadden een invloed op zijn oeuvre. Wilde werkte samen met de Poolse actrice Helena Modjeska en steunde de Amerikaanse actrice Elizabeth Robbins toen ze de oversteek van de Verenigde Staten naar Engeland maakte en daar het oeuvre van Henrik Ibsen introduceerde. Hij moedigde vrouwelijke schrijvers aan, zoals Amy Levy, E. Nesbit en Olive Schreiner, en sympathiseerde met de vrouwelijke estheet en romanschrijver Ouida. Hij onderschreef het emancipatorische aspect van de ‘women’s question.’ Als redacteur van *The Woman’s World* gaf hij de opdracht voor artikelen over deze zaak en over de strijd voor vrouwenstemrecht.

De opkomst van de ‘New Woman’-beweging viel samen met Wildes populariteit en de auteur steunde hun zaak. Een groep van vrijdenkende, invloedrijke en talentvolle vrouwen vormde zich rond hem. Vrouwelijke dramatische personages zoals Cecily in *The Importance of Being Earnest* of Mabel Chiltern in *An Ideal Husband* komen opvallend dicht bij het sympathieke portret van de New Woman en zijn daarom ideale matches voor dandy’s zoals Jack Worthing en Lord Goring. Veel memorabele personages in zijn toneelstukken zijn trouwens vrouwen.

Lady Jane Wilde

De eerste vrouwelijke invloed op de auteur kwam van zijn moeder, de schrijfster Lady Jane Wilde. Oscars moeder was een beroemdheid lang voor haar zoon. Deze bekende Ierse auteur, vertaler en aanhanger van de nationalistische beweging verwierf onder de schuilnaam ‘Speranza’ vermaardheid door haar Ierse vrijheidsliederen en haar studies in de Ierse folklore. Zij stond bekend als een intelligente en creatieve persoonlijkheid met een grote dosis excentriciteit en narcisme. Ze was een vroege voorvechter van de rechten van vrouwen en voerde campagne voor beter onderwijs voor vrouwen. In haar essay *The Bondage of Woman* (1893) ijvert ze tegen de sociale en economische onderdrukking van vrouwen: “[A] new era may be given to the world of equal rights, equal culture, and equal honours for men and women.”¹⁰⁶ De invoering van de Married Women’s Property Rights Act in 1882, die getrouwde vrouwen een juridische identiteit gaf, noemt ze de inhuldiging van een nieuw en belangrijk tijdperk voor vrouwen. Geestig, extravagant, met een sterke visie, had zij een grote invloed op het leven en het werk van haar zoon. Wilde bewonderde haar aanzienlijke intellect en haar levenslust. Anna, Comtesse de Brémont, stelt dat het genie van Wilde het gevolg was van de

¹⁰⁶ Jane Wilde, *The Bondage of Woman* (1893). Geciteerd in: Joy Melville, *Mother of Oscar. The Life of Jane Francesca Wilde*, London, John Murray, 1994, p. 54.

combinatie van zijn mannelijke hersenen en zijn “feminine soul”¹⁰⁷ die hij van zijn moeder had geërfd. Door haar voorbeeld begreep Wilde dat vrouwen net zo creatief en intelligent waren als mannen. In *De Profundis* bracht hij haar in herinnering:

If it is painful to her to read such an indictment against one of her sons, let her remember that my mother, who intellectually ranks with Elizabeth Barrett Browning, and historically with Madame Roland, died broken-hearted because the son of whose genius and art she had been so proud, and whom she had regarded always as a worthy continuer of a distinguished name, had been condemned to the treadmill for two years. (CW 1045)

Toch was Lady Jane niet altijd consequent in haar benadering van de ‘women’s question.’ Terwijl ze luidkeels campagne voerde om vrouwen toegang te verlenen tot onderwijs en alle beroepen en ze een progressieve wetgeving zoals de Married Women’s Property Rights Act verwelkomde, geloofde ze ook dat een trouwe echtgenote de misstappen van haar man moest verdragen, vooral als hij een genie was zoals Sir William Wilde. Deze tegenstrijdige benadering kan Oscar hebben beïnvloed bij de keuze van zijn echtgenote en zijn gedrag tijdens hun huwelijk.

Constance Lloyd

Op 29 mei 1884 huwde Wilde met Constance Lloyd. Met haar deelde hij allerlei interesses, maar ze verschilden erg van karakter en levensopvattingen. Constance was streng Victoriaans opgevoed en kwam eerder “serious and reserved”¹⁰⁸ over. Ze was intelligent, ontwikkeld en ontvankelijk voor de esthetische ideeën van haar echtgenoot. Wilde was zijn “grave, slight, violet-eyed little Artemis, with great coils of heavy brown hair which make her flower-like head droop like a flower” (CL 224) aanvankelijk enorm toegewijd. Na twee zwangerschappen was voor Wilde de “beautiful girl, white and slim as a lily”¹⁰⁹ verdwenen. Het moederschap vervreemde hem van zijn droom van esthetische vrouwelijkheid. De rol als echtgenoot en familieman met de daarmee verbonden verplichtingen droeg niet bepaald Oscars voorkeur weg. In ieder geval dateert zijn eerste homoseksuele relatie uit de periode kort na de geboorte van zijn tweede zoon, Vyvyan (cf. supra: Dl. 1 Hfdst. 1: n. 51). De volgende jaren trad een zekere afstandelijkheid op tussen beide echtgenoten hoewel Constance tot op het einde haar man bleef steunen.

Constance was zeer talentvol en een enorme pleitbezorger voor Wilde. Ze had sterke standpunten in verband met gendergelijkheid en propageerde de invoering van

¹⁰⁷ Anna, Comtesse de Brémont, *Oscar Wilde and His Mother: A Memoir*, London, Everett and Co., 1911, p. 33.

¹⁰⁸ *T.P.’s Weekly*, vol. 21, 30 mei 1913.

¹⁰⁹ Frank Harris, *Oscar Wilde. His Life and Confessions*, New York, Garden City, 1930, p. 337.

rationele kleding die het mogelijk maakte dat vrouwen een comfortabeler leven zouden leiden. Zij engageerde zich binnen de Rational Dress Society en was gedurende 1888 en 1889 redactrice van hun blad. Mrs Wilde was actief in de emancipatiebewegingen en bezocht politieke bijeenkomsten. Zo steunde ze de havenstaking van 1889 – met Oscar in haar kielzog – en assisteerde in hetzelfde jaar de suffragette Lady Sandhurst bij de Londense gemeenteraadsverkiezingen. Constance schreef artikelen over theater en mode, vertaalde recensies van het werk van Wilde en bracht twee kinderboeken uit (*There was Once* in 1889 en *A Long Time Ago* in 1892). Gedurende hun huwelijk ondersteunde ze Oscar emotioneel en financieel. Hij hield van haar en hij rouwde toen ze stierf.

De biografen Anne Clark Amor en Joyce Bentley beklemtoonden Constances kunstzinnigheid, haar altruïstisme en haar ruimdenkendheid en plaatsten die in schril contrast tot het egoïsme van haar echtgenoot.¹¹⁰ Door de nadruk te leggen op Constances betekenis als slachtoffer keken feministische critici lang met wrevel naar Wilde. In de film *Wilde* uit 1997 toonden regisseur Brian Gilbert en scriptwriter Julian Mitchell de auteur als een dwepende huiselijke figuur en een liefdevolle vader getormenteerd door het bedrog waartoe hij werd gedwongen om aan zijn homoseksuele verlangens te kunnen toegeven.¹¹¹ Dit beeld werd een deel van de nieuwe mythe en vrouwelijke literatuurwetenschappers haalden de auteur van de schandpaal waarop Constances biografen Amor en Bentley hem eerder hadden geplaatst. Het resultaat van deze gewijzigde visie was drie jaar later te lezen in *Oscar Wilde. A Certain Genius* van Barbara Belford, de eerste moderne biografie over Wilde geschreven door een vrouw.

De andere vrouwen in zijn leven

In zijn jonge jaren vertaalde Wilde zijn affectie voor vrouwen vaak in poëzie. De dood van zijn jongere zus, Isola Wilde (“the radiant angel of our home – & so bright & strong and joyous”¹¹²), trof Wilde diep. Ongeveer zeven jaar na haar overlijden herdacht Wilde haar in het gedicht *Requiescat* (1875). Op een vrij eenvoudige manier geeft Wilde daarin uitdrukking aan zijn diep gevoel van verlies:

Tread lightly, she is near
Under the snow,

¹¹⁰ Joyce Bentley, *The Importance of Being Constance*, New York, Beaufort Books, 1983 en Anne Clark Amor, *Mrs. Oscar Wilde. A Woman of Some Importance*, London, Sidgwick & Jackson, 1983. Bijna dertig jaar later volgde een nieuwe biografie: Franny Moyle, *Constance. The Tragic and Scandalous Life of Mrs. Oscar Wilde*, London, John Murray, 2011.

¹¹¹ De film is gebaseerd op de biografie van R. Ellmann.

¹¹² *Lady Jane Wilde's Letters to Fröken Lotten von Kraemer, 1857-1885*, Karen Sasha Anthony Tipper, (ed.), Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2008, p. 46.

Speak gently, she can hear
The daisies grow. (CW 748)

De actrices Langtry, Terry en Bernhardt genoten niet enkel zijn bewondering, maar inspireerden Wilde ook. In 1879 publiceerde hij voor elk van hen een gedicht. Langtry werd beschouwd als de mooiste vrouw van haar tijd. Wilde ontmoette haar in de zomer van 1877; in 1879 bewierookte hij haar schoonheid in het gedicht *The New Helen*. De eerste jaren na hun kennismaking zou Wilde optreden als Langtry's secretaris, adviseur, leraar en begeleider. Wanneer Wilde Terry voor het eerst ontmoette, is onzeker. Vast staat dat hij haar in juni 1879 als de koningin in W.G. Wills' *Charles I* zag optreden. Kort nadien publiceerde Wilde het sonnet *Queen Henrietta Maria*. De meest beroemde actrice van haar tijd was Bernhardt, een soort geïncarneerde *femme fatale* die dit artistieke type ook in haar privéleven neerzette.¹¹³ Haar liefdesaffaires, de Byzantijnse weelderige entourage, de wilde dieren die haar begeleidden, de doodskist waarin ze zou slapen en haar interesse in executies maakten deel uit van een zorgvuldig gecultiveerd imago.¹¹⁴ Toen Bernhardt in juni 1897 acteerde in *Phèdre* van Racine zat Wilde in het publiek. Op 11 juni 1879 verscheen in *World* het gedicht *To Sarah Bernhardt* (later herzien als *Phèdre*). De overlevering vertelt hoe Wilde de Franse actrice bij haar aankomst in Folkstone eind mei van ditzelfde jaar met armen vol lelies verwelkomde, maar toch hadden beiden weinig contact tot 1892. Toen ging Bernhardt akkoord om *Salomé* in het Frans te spelen op de Londense scène. Hoewel Wilde duidelijk stelde dat het stuk niet voor Bernhardt was geschreven, erkende hij enkele maanden voor zijn dood dat precies zij als enige Salomé kon spelen.¹¹⁵ Bernhardt vertolkte nooit deze rol.

Lang voordat hij zijn aandacht richtte op jonge mannen werd Wilde bekoord door mooie vrouwen. Florence Balcombe, Violet Hunt en Charlotte Montefiore kruisten vroeg zijn pad. Alle drie maakte hij het hof, alle drie wezen ze hem af.¹¹⁶

¹¹³ Patrick Bade, *Femme Fatale. Images of Evil and Fascinating Women*, London, Ash & Grant, 1979, p. 36.

¹¹⁴ Zie ook: Arthur Gold and Robert Fizdale, *The Divine Sarah. A Life of Sarah Bernhardt*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1991 en Cornelia Otis Skinner, *Madame Sarah*, Boston, Houghton Mifflin, 1967.

¹¹⁵ *The Complete Letters of Oscar Wilde*, pp. 558-559: To the Editor of *The Times*: ca. 1 maart 1893 (de exacte datum is niet gekend): "The fact that the greatest tragic actress of any stage now living saw in my play such beauty that she was anxious to produce it, to take herself the part of the heroine, to lend the entire poem the glamour of her personality, and to my prose the music of her flute-like voice ... But my play was in no sense of the words written for this great actress. I have never written a play for any actor or actress, nor shall I ever do so. Such work is for the artisan in literature, not for the artist" en p. 1196: To Leonard Smithers: poststempel 2 september 1900: "The only person in the world who could act Salomé is Sarah Bernhardt, that 'serpent of old Nile', older than the Pyramids."

¹¹⁶ Florence en Oscar ontmoetten elkaar in 1876, maar Florence huwde in 1878 Bram Stoker. J. Pearce schrijft over Wildes teleurstelling: p. 73: "Wilde was devastated by Florence Balcombe's rejection of him, and no doubt his vanity was dented by the knowledge that the charms of another were preferred to his own. His letters to her display all the hurt pride of a lover spurned." Violet Hunt ontmoette Wilde in 1879 en zou hem afwijzen in 1880. Zij brak later door als auteur. Charlotte Montefiore sloeg in 1880 of 1881 het aanzoek van Wilde af.

The Woman's World

Een van de interessantste periodes van Oscars leven in het kader van zijn houding ten opzichte van vrouwen was gedurende de jaren als redacteur van *The Woman's World*. Als zoon van een vurige pleitbezorgster voor vrouwenrechten was Wilde goed op de hoogte van een aantal belangrijke debatten over de rechten van vrouwen in de laatste decennia van de negentiende eeuw. Al vroeg in zijn carrière woonde hij bijeenkomsten voor vrouwenrechten bij.¹¹⁷ Zijn erkenning van de betekenis van de 'women's question' is duidelijk in zijn benadering van het tijdschrift waaraan hij gedurende twee jaar – van november 1887 tot oktober 1889 – zijn naam verbond.¹¹⁸ In mei 1887 nam Wilde het redacteurschap op van *The Lady's World*, waarvan hij de titel onmiddellijk veranderde naar *The Woman's World*. Het geeft zijn wens aan een stevig vrouwelijk lezerspubliek uit de midden- en hogere middenklasse in stand te houden. Wilde transponeerde het modeblad naar een tijdschrift dat trachtte "the recognized organ for the expression of women's opinions on all subjects of literature, art, and modern life" (CL 297) te zijn. Het magazine moest representatief zijn voor "the thought and culture of the women of this century" (CL 301). Onder zijn redacteurschap zou het blad "take a wider range, as well as a high standpoint, and deal not merely with what women wear, but with what they think, and what they feel" (CL 297).

De nieuwe naam verwees niet alleen naar vrouwen en vrouwelijkheid, maar was ook een signaal van zijn voornemen om belangrijke vragen voor progressieve vrouwen aan te pakken. Hij moedigde medewerkers aan te schrijven over vrouwen in het openbare leven en hij toonde een genuanceerde en progressieve houding ten opzichte van genderverwachtingen. Wilde stelde het magazine open voor debatten over de vele aspecten van de vrouwenrechten en vrouwenkiesrecht.¹¹⁹ Deze artikelen waren hun tijd ver vooruit en kwamen overeen met de ideeën van Wilde.¹²⁰ In zijn eigen column, 'Literary and Other Notes,' uitte hij zijn standpunten betreffende sociale problemen en de gelijkheid van vrouwen. Hij betuigde er zijn steun voor een grotere participatie van vrouwen aan het openbare leven en een betere toegang tot het onderwijs en het beroepsleven als middelen om hun status te verbeteren. In mei 1889 argumenteerde hij: "The cultivation of separate sorts of virtues and separate ideals of duty in men and

¹¹⁷ R. Ellmann, p. 223.

¹¹⁸ *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 6, Journalism Part I*, p. xxxi-xli. Wilde ging onder contract bij Cassell & Company in mei 1887, het eerste door hem uitgegeven nummer verscheen in november 1887.

¹¹⁹ R. Ellmann, p. 277.

¹²⁰ Arthur Fish, "Memories of Oscar Wilde", in: E.H. Mikhail, (ed.), *Vol. 1*, pp. 152-153.

women has led to the whole social fabric being weaker and unhealthier than it need be.”¹²¹

In zijn brieven aan potentiële leveranciers van bijdragen stelde hij het magazine voor als een orgaan waarin “women of culture and position” (CL 302) hun mening kunnen uiten. Wilde slaagde er in om bekende schrijvers, vooraanstaande figuren en leidende figuren binnen de vrouwenbeweging tot bijdragen te verleiden, zoals Amy Levy, Olive Schreiner, Mathilde Blind, Emily Faithfull, Jane E. Harrison, Ouida, Lady Jane Wilde en zijn eigen vrouw. Hij vroeg aan Millicent Garrett Fawcett, de grote dame van de Engelse kiesrechtbeweging, een bijdrage over de rechten van vrouwen en aan de Britse feministe en pacifiste Helena Swanwick, geboren Sickert, een stuk over economie. Hij wisselde meer populaire onderwerpen over mode en samenleving af met stukken over genderidentiteit en cultuurhistorie. Het was zijn bedoeling “to make literary criticism one of the features of the *Woman’s World*, and to give special prominence to books written by women” (CL 327). Hij schreef “witty yet quite unpatronising”¹²² over vrouwelijke auteurs in de ‘Literary Notes’, maar liet mannelijke auteurs ook aan bod komen.

Verschillende feministische literatuurwetenschappers hebben de betekenis van Wilde voor *The Woman’s World* beklemtoond door op het belang van zijn journalistiek werk te wijzen. Laurel Brake was een pionier op dit terrein. Zij wijst op het belang van zijn steun in de zaak voor beter onderwijs voor vrouwen.¹²³ Diana Maltz benadrukt zijn invloed als redacteur voor de publicatie van artikelen over de strijd en het bestaan van arme naaisters, Ierse weefsters, Franse kantklossters, Londense kleermaaksters en tijdelijke seizoenarbeidsters.¹²⁴ Margaret Diane Stetz ziet een consequent patroon in het aanmoedigen en hulp bieden aan onconventionele vrouwen, in het bijzonder aan vrouwen die een carrière in de kunst wilden opbouwen. Dit patroon brengt ze terug naar de invloed van Lady Wilde.¹²⁵ Enkele onderzoekers bekijken de omgang tussen Wilde en de New Women. Stetz stelt dat Wilde de New Women ondersteunde uit politieke loyaliteit tegenover hen, maar zich ook bewust was van hun commerciële aantrekkingskracht bij het publiek.¹²⁶ Ann Heilmann bespreekt de verwantschap en

¹²¹ Oscar Wilde, “Some Literary Notes”, in: *The Complete Works of Oscar Wilde*, Vol. 7, *Journalism Part II*, ed. by John Stokes and Mark W. Turner, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 207-214, p. 211.

¹²² John Stokes, “Wilde the Journalist,” in: Peter Raby, (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press, 1997, pp. 69-79, p. 72.

¹²³ Laurel Brake, “Oscar Wilde and *The Woman’s World*”, in: *Subjugated Knowledges. Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century*, New York, New York University Press, 1994, pp. 127-147, p. 142.

¹²⁴ Diana Maltz, “Wilde’s *The Woman’s World* and Aesthetic Philanthropy,” in: J. Bristow, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, pp. 185-211, p. 186.

¹²⁵ Margaret D. Stetz, “The Bi-Social Oscar Wilde and “Modern” Women”, in: *Nineteenth-Century Literature*, vol. 55, nr. 4 (maart 2001), pp. 515-537.

¹²⁶ Margaret Diane Stetz, “The New Woman and the British Periodical Press of the 1890s”, in: *Journal of Victorian Culture*, vol. 6, 2001, nr. 2, p. 273.

soms twistzieke geschillen tussen Wilde en de figuren uit de laat-Victoriaanse vrouwenbeweging, terwijl Lisa Hamilton op zoek gaat naar de redenen waarom een “effeminate” man zoals Wilde de New Women-schrijvers kon bekoren.¹²⁷

Gendergerelateerde problemen in de toneelstukken

Het belang van de ‘women’s question’ voor Wilde werd nog duidelijker in het volgende decennium toen hij een aantal gendergerelateerde kwesties in zijn toneelstukken opnam. Elk stuk dat Wilde schreef, van *Vera* tot *The Importance of Being Earnest*, dat de werktitel *Lady Lancing* had, is in vroege versies vernoemd naar een vrouw. De meeste bevatten iconische vrouwelijke personages, zoals Mrs. Erlynne in *Lady Windermere’s Fan*, Mrs. Allonby in *A Woman of No Importance* en Lady Bracknell in *The Importance of Being Earnest*.

De gevoelens uitgesproken door veel van de vrouwelijke personages in de komedies, gecombineerd met het paradoxale karakter van een aantal van zijn eigen verklaringen over vrouwen kunnen vragen oproepen over de omvang en de aard van zijn betrokkenheid bij de doelen en idealen van de vrouwenbeweging. Een aantal van de kwesties die de ‘women’s question’ behandelde, prikkelden inderdaad zijn verbeelding. Tegelijkertijd is het duidelijk dat Wilde alleen in sommige aspecten van deze discussies was geïnteresseerd. Hij zegt in zijn literair werk relatief weinig over onderwijs, beroepsleven of politieke rechten van vrouwen. Wilde richt zijn aandacht liever op de dubbele standaard in zijn samenleving. In zijn komedies belicht hij de diepgewortelde hypocrisie in de patriarchale Victoriaanse maatschappij. De behandeling van kwesties zoals de seksuele dubbele standaard en de maatschappelijke integriteit komt voornamelijk voor in *A Woman of No Importance* en *An Ideal Husband*. Ook voor *Salomé* waren de gevolgen van de dubbele moraal fataal: Herodes mag zijn lusten bevredigen, zij wordt vermoord vanwege haar begeerte. *Lady Windermere’s Fan* en *A Woman of No Importance* draaien om het thema van de gevallen vrouw tegenover de ongeschonden man; *An Ideal Husband* toont de ongelijke machtsverhoudingen binnen het huwelijk. De aanpak van de seksuele dubbele standaard bij *A Woman of No Importance* is verrassend aangezien de puriteinse waarden het lijken te winnen van de vrijdenkers. Mrs. Arbuthnot, die haar onwettige zoon alleen moest opvoeden, triomfeert over Lord Illingworth, de rijke man die haar verleidde en verliet. De confrontatie tussen de eisen van de morele rechtschapenheid en de pragmatische codes van het dagelijkse leven is door Wilde ook behandeld in *An Ideal Husband*. Het twijfelachtige moreel gedrag is hier

¹²⁷ Ann Heilmann, “Wilde’s New Women: The New Woman on Wilde”, in: Uwe Böker, Richard Corballis and Julie A. Hibbard (eds.), *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the last 100 Years*, Amsterdam/New York, 2002, pp. 135-145; Lisa Hamilton, “Oscar Wilde, New Women, and the Rhetoric of Effeminacy”, in: J. Bristow, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, pp. 230-253.

niet seksueel gedrag, maar de verkoop van politieke geheimen door Sir Robert Chiltern om zijn fortuin en politieke carrière veilig te stellen. De liefde van Lady Chiltern is afhankelijk van zijn morele rechtschapenheid. Toch moet zij hem aanvaarden zoals hij is en hem verder aan zijn politieke carrière laten bouwen. Oscar had bijtende commentaar voor puriteinse vrouwen die, in plaats van campagne te voeren voor een versoepeling van de hen opgelegde morele beperkingen, erop aandrongen dat deze beknottingen evenzeer voor mannen zouden gelden. Hester Worsely in *A Woman of No Importance* en Gertrude Chiltern in *An Ideal Husband* illustreren dit; zij worden dan ook scherp veroordeeld.

Wilde nam weinig notie van het voornaamste punt van de negentiende-eeuwse discussies over de seksuele dubbele moraal: de prostitutie. De kwestie trad erg op de voorgrond met de Contagious Diseases Acts in de jaren 1860. In 1864 tot 1869 nam de regering vanwege de verontrustende toename van geslachtsziektes een aantal maatregelen zoals periodieke medische controle van prostituees in havens en steden waarin garnizoenen waren gevestigd. Hierop ontstond in 1870 fel protest door een groep vrouwen rond Josephine Butler. Zij zagen in deze maatregelen een vernedering van vrouwen en een bestraffing van de sekse die het slachtoffer was van onzedelijkheid en niet van de sekse die er de belangrijkste oorzaak van was. De Contagious Diseases Act is uiteindelijk in 1886 afgeschaft. De houding van Wilde ten opzichte van de prostitutie blijft in zijn werk raadselachtig. Prostituees komen weinig voor. Als pleitbezorger voor 'l'art pour l'art' omhelst hij het artificiële en het ongebruikelijke. Het gedicht *The Harlot's House* kan men lezen als een middel om de nadruk te leggen op de bekrompenheid van de samenleving en haar beperkte perceptie van prostitutie. De spreker beschrijft hoe hij 's nachts de dansende hoeren en hun klanten observeert. Hij ontmenselijkt hen als "strange mechanical grotesques", "automatons", "skeletons", "puppet[s]", "marionette[s]" en "shadows" (867). Dit respectloze beeld van prostituees komt ook terug in *The Picture of Dorian Gray* (CW 135-137) en in het gedicht *Impression du Matin* (1881):

But one pale woman all alone,
The daylight kissing her wan hair,
Loitered beneath the gas lamps' flare,
With lips of flame and heart of stone. (CW 862)

Misogynie

Criticus Kerry Powell is hard in zijn visie op Wilde als een vriend met twee gezichten. Voor Powell getuigt Wilde in zijn belangrijkste fictie van ambivalente gevoelens tegenover vrouwenzaken. Hij ziet de toneelstukken als de uitdrukking van de auteurs vijandelijkheid ten opzichte van het laat-Victoriaanse feminisme. Tegen de tijd dat Wilde van start ging met zijn succesvolle theaterwerken was hij gestopt met zijn

redacteurschap van *The Woman's World* en was hij volgens Powell klaar om conventionele stereotiepe ideeën over vrouwen te omhelzen.¹²⁸ Powell verzet zich tegen een karakterisering van Wilde als 'feminist-vriendelijk.' Met *A Woman of No Importance* zou Wilde zijn afkeer voor de laat-Victoriaanse vrouwenbeweging bewijzen.¹²⁹ Sinds de late jaren negentig verwerpen verschillende feministes Powells interpretatie. Sos Eltis verdedigt Wilde als een politiek radicaal met een progressieve 'feministische' visie.¹³⁰ Voor Eltis is er geen scheiding tussen de complexe voorstelling van vrouwelijke personages in zijn drama's en zijn "sympathy with the struggle of intelligent women to gain an equal footing in society"¹³¹ of zijn genegenheid voor het vrouwenvraagstuk tijdens zijn redacteurschap van *The Woman's World*.

Sommige feministische onderzoekers focussen sterk op de potentiële misogynie elementen en bagatelliseren daardoor de progressieve aspecten in het werk van Wilde. Elaine Showalter verklaart het positieve standpunt van Wilde ten opzichte van vrouwen als een louter oppervlakkige aangelegenheid.¹³² Showalter ziet een diepe vijandelijkheid ten opzichte van vrouwen onder de vluchtige aanmoediging van de emancipatiedrang van de laat-Victoriaanse vrouwen. *The Picture of Dorian Gray* verduidelijkt haar deze tegenstrijdigheid. Ze wil aantonen dat de publicatie van deze roman zorgde voor de verbreiding van misogynie als een essentieel onderdeel van het nieuwe mannelijke homoseksuele discours dat Wilde hielp ontwikkelen. Showalter suggereert dat de misogynie uitspraken van Lord Henry Wotton in *The Picture of Dorian Gray* een reflectie zijn van de auteurs minachting voor vrouwen.¹³³ Het zijn "a series of generalizations about the practicality, materiality, grossness, and immanence of women, who 'represent the triumph of matter over mind.'"¹³⁴ Showalter geeft toe dat deze bewijzen van vrouwenhaat in tegenspraak zijn met het redacteurschap van *The Woman's World* en de artikelen over feminisme en vrouwenkiesrecht in het magazine.¹³⁵ Ze ziet niet dat Wilde Lord Henry's vooroordelen zelf teruglaat door bijvoorbeeld de geestige Lady Narborough. Als Lord Henry Wotton bij haar klaagt dat vrouwen van mannen houden om hun gebreken, antwoordt ze gevat:

¹²⁸ Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 106-107: "[H]e is prepared to embrace the Victorian idea of women as creatures of vast feeling, but scant intellect, properly confined to the domestic sphere and the expression of that womanly love which bonds marriages and families."

¹²⁹ Kerry Powell, "Wilde Man: Masculinity, Feminism, and *A Woman of No Importance*," in: J. Bristow, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, pp. 127-146, pp. 134-141.

¹³⁰ Sos Eltis, *Revising Wilde. Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 7.

¹³¹ S. Eltis, p. 160.

¹³² E. Showalter, pp. 175-176.

¹³³ E. Showalter, p. 176.

¹³⁴ E. Showalter, p. 176.

¹³⁵ E. Showalter, pp. 175-176.

If we women did not love you for your defects, where would you all be? Not one of you would ever be married. You would be a set of unfortunate bachelors. Not, however, that that would alter you much. Nowadays all the married men live like bachelors, and all the bachelors like married men. (CW 130)

Ik ben het oneens met de stelling van Victoria White die de veronderstelde misogynie van Wilde koppelt aan zijn homoseksualiteit en zijn eventuele “feminist”¹³⁶ elementen enkel verklaart door zijn liefde voor zijn wilskrachtige moeder.¹³⁷ Eve Kosofsky Sedgwick beklemtoont immers dat het mannelijke homoseksuele verlangen geen enkele fundamentele of noodzakelijke relatie heeft met misogynie.¹³⁸ Gail Finney heeft wat betreft de relatie van de auteur tot vrouwen en tot hun strijd voor gelijkheid en erkenning oog voor zijn “feminist sympathies.”¹³⁹ De beschuldiging van misogynie wordt niet alleen weerlegd door zijn interesse in en de ondersteuning van de ‘women’s question,’ maar ook door het creëren van vrouwelijke dandy’s.¹⁴⁰ Mrs. Erlynne, Mrs. Allonby en, in mindere mate, Mabel Chiltern bezitten “the wit and cool”¹⁴¹ waarmee zij alle mannelijke autoriteit en controle verdringen. Net als dandy’s huiveren Cecily en Gwendolen van het natuurlijke en het authentieke. Het meest ironische voorbeeld is Lady Bracknell, zij is Wildes meest Baudelairiaanse dandy.

Conclusie

Wilde koos vaak voor vrijdenkende, invloedrijke, ondernemende en intelligente vrouwen die conventionele genderrollen uitdaagden in het openbare leven. Vele fascinerende en briljante vrouwen hebben Wilde beïnvloed, geïnspireerd of met hem samengewerkt. De impact van elk van hen op het leven en werk van deze estheet is diepgaand. Stetz refereert aan Anna, Comtesse de Brémont, als ze schrijft:

Oscar Wilde, she [Brémont] wrote, “possessed the feminine soul,” which “endowed him with the supreme love and appreciation of beauty in every form ... and the fine and delicate vision that created in him the instinct of the poet.”

¹³⁶ Victoria White, “Women of No Importance: Misogyny in the Work of Oscar Wilde”, in: Jerusha McCormack, (ed.), *Wilde the Irishman*, New Haven and London, Yale University, 1998, pp. 158-172, p. 159.

¹³⁷ V. White, p. 159.

¹³⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 20.

¹³⁹ Gail Finney, “Demythologizing the femme fatale: Wilde’s Salomé”, in: Lizbeth Goodman, (ed.), with Jane de Gay, *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London and New York, Routledge, 1998, pp. 182-186, p. 186.

¹⁴⁰ Voor de behandeling van de dandy bij Oscar Wilde, zie: Neil Sammells, *Wilde Style. The Plays and Prose of Oscar Wilde*, Singapore, Pearson Education Asia Pte Ltd., 2000, pp. 119-120 en R. Shewan, pp. 148-193. Shewan suggereert een ontwikkeling in de richting van een brede definitie van dandyïsme waarin dandyïsme het geslacht overstijgt en wordt gekenmerkt door “a criticism of convention” (p. 158) door middel van amorele acties en houdingen, vaak in een taalgebruik doorspekt van geestige epigrammen en paradoxen.

¹⁴¹ N. Sammells, p. 120.

Perhaps we are merely revising a past perception, instead of inventing a new approach, when we say that Wilde's was not a feminine soul, then it can at least be talked about a feminist one."¹⁴²

Wilde steunde de vele vrouwen uit zijn kennissenkring in hun inspanningen om toegang te krijgen tot dezelfde mogelijkheden die werden geboden aan mannen en hij voerde in *The Woman's World* campagne voor stemrecht, onderwijs en beroepsmogelijkheden voor vrouwen. Maar toch was hij het fundamenteel oneens met de eerste feministische golf die geloofde dat men de uitroeiing van de seksuele dubbele standaard het best kon bereiken door mannen aan dezelfde strenge morele code te houden die traditioneel vrouwen kregen opgelegd. In een interview betoogde Wilde: "Several plays have been written lately that deal with the monstrous injustice of the social code of morality at the present time. It is indeed a burning shame that there should be one law for men and another law for women. I think ... I think there should be no law for anybody."¹⁴³ Dat was geen nieuwe manier van denken van Wilde. In een toespraak over het 'pure' individualisme benadrukte Wilde op 26 mei 1892: "It is not for anyone to censure what anyone else does, and everyone should go his own way, to whatever place he chooses, in exactly the way that he chooses."¹⁴⁴ Als individualist geloofde hij in gelijke kansen voor iedereen, zowel voor mannen als voor vrouwen, en in het minimum aan beperkingen dat men iemand kan opleggen.

¹⁴² M.D. Stetz, "Oscar Wilde and Feminist Criticism", p. 243.

¹⁴³ G. Burgess, geciteerd in: S. Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, p. 440

¹⁴⁴ R. Ellmann, p. 348.

Hoofdstuk 2

Adapteren

2.1 Literatuur en opera

If we must choose between words and music, we will choose both. That is the operatic way to vote.¹
Wayne Koestenbaum – *The Queen's Throat*

2.1.1 Prima la musica, poi le parole?

De verhouding tussen tekst en muziek

De combinatie van literatuur en muziek is een van de meest toegepaste dwarsverbindingen tussen de verschillende disciplines in de kunst. In de loop der eeuwen hebben literatuur en muziek elkaar zonder onderbreking ontmoet, betast, versterkt en beconcurrereerd. Elk van beide disciplines heeft haar geschiedenis, haar codes, haar trends. De opera was en is nog altijd in veel opzichten de plaats bij uitstek waar die twee werelden elkaar ontmoeten. Opera heeft zich, sinds zijn ontstaan meer dan vier eeuwen geleden, ontwikkeld tot een kunstvorm met een eigen aard als resultaat van de subtiele verbinding van noten en woorden:

L'opéra: une scène où les mots ne se peuvent dire qu'en sons organisés par la musique. Cette double scène où jouent indissociablement deux langages, le parlé et le musical, tenus par deux auteurs, le librettiste et le musicien. L'ineffable Saint-Évremond, toujours lui, voyait dans cette rencontre les raisons du ridicule de

¹ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Cambridge, MA, Da Capo Press, 2001 (oorspr. 1993), p. 196.

l'opéra: "... un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un mauvais ouvrage."²

Deze hybride kunstvorm kent een geschiedenis van voortdurend getouwtrek tussen de eisen van het woord en de eisen van de muziek: "Prima la musica, poi le parole? Prima le parole, poi la musica?" De verhouding tussen tekst en muziek geldt als het fundamentele vraagstuk van de operakunst, iets wat strikt genomen niet exclusief is omdat het de moeilijkheid is van alle vocale muziek. Opera's, maar ook oratoria en liederen, ervaart men ondanks hun tekstgebondenheid in de eerste plaats niet als woordkunstwerken, maar als muzikale composities die een betekenisvol taalkundig niveau hebben behouden.³ Opera's zijn direct verbonden aan de naam van de componist en niet aan die van de librettist. Muziek kenmerkt door zijn directheid en zijn evocatieve sterkte de sfeer van een opera, van de personages, maar ook van hun relaties en de veranderingen in deze relaties, stelt Léonard Rosmarin terecht.⁴

Bij de opera speelt nog een andere essentiële factor een rol: er is een zichtbare handeling. De visuele component, als een integrerend aspect van de uiteindelijke betekenis van het werk, maakt deel uit van het wezen van de kunstvorm. In de opera worden tekst en muziek als een organisch geheel verbonden om de dramatische expressie te accentueren. Een opera combineert "een dramatische tekst, een muzikale tekst en een theatertekst, die zich in het libretto, de partituur en de opvoering manifesteren. Hun media zijn de taal, de muziek en de scène."⁵ Deze bestanddelen zijn met elkaar verweven en komen als een geheel tot ons. Het bijzondere aan de opera is dat de muziek, de tekst en het toneelspel zodanig tot hun recht moeten komen dat alle elementen van woord en toon deel uitmaken van de dramatische idee. In heel de operageschiedenis werkten de verschillende betrokken kunstvormen samen om een totaalspektakel tot stand te brengen. In de huidige operaregies stemmen de literaire, muzikale en visuele componenten niet meer noodzakelijk volledig overeen. Toch zien we opera nog als een verweven geheel. De hedendaagse visuele uitwerking is niet altijd conform met de tekst of zelfs met de muziek.

² Catherine Clément, *L'opéra ou la Défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 38.

³ Almut Ullrich, *Die "Literaturoper" von 1970-1990. Texte und Tendenzen*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, "Heinrichshofen-Bücher", 1991, p. 55.

⁴ L.A. Rosmarin, p. 14.

⁵ S. Gostomzyk, p. 34: "[E]inen dramatischen, einen musikalischen und einen theatralen Text, die sich in Libretto, Partitur und Aufführung manifestieren. Ihre Medien sind die Sprache, die Musik und die Szene."

2.1.2 Literatuur en het libretto: leentjebuurt

*The art of writing a libretto is to achieve the delicate balance between conveying the flow of the drama and permitting the music to give the story its essential momentum.*⁶

Het libretto

Het tekstuele gegeven waarrond een opera is opgebouwd is het libretto.⁷ Men gebruikt de term ‘libretto’ – afgeleid van de letterlijke betekenis van ‘boekje’ in het Italiaans – om de literaire inhoud van een opera aan te geven. Partituur en tekstboek vormen samen een blauwdruk voor de operavoorstelling. Elk onderzoek naar de aard van de opera aanvaardt dat de verbale tekst het startpunt is voor de muzikale ontwikkeling. Een goed libretto is evenwichtig opgebouwd. Het biedt de componist de mogelijkheid zich op muzikaal vlak uit te leven. De woorden en het verhaal hebben een ontegenzeggelijke invloed op het ritme en de muziek. Een libretto van een opera is speciaal voor het muziekwerk geschreven, of er kan een bestaand literair werk aan de basis liggen. Vormt een literair werk de basis dan ontstaat een bijzondere spanning, omdat de toehoorder bij de opvoering de bekende literaire tekst herkent, maar ook een nieuwe muziek hoort, die zich in een zekere verhouding op de tekst plaatst. In dit geval handelt het over een adaptatie. Het libretto is dan een voorlopige interpretatie van het oorspronkelijke werk. Het libretto is de eerste fase in het adaptatieproces. Het is een pretekst en is een soort tussenmedium. Het libretto begeeft zich tussen de verschillende media die samen het kunstwerk vormen. In aanmerking nemend dat het operalibretto pas ten volle betekenis krijgt door haar verbinding met de muziek en de encenering is de autonome lectuur ervan toch een essentiële katalysator voor de imaginaire wereld die elke opera oproept.

Literatuur als inspiratiebron

Het kiezen van een inspiratiebron als basis voor een libretto onderging in de loop der eeuwen een evolutie. Naargelang de operageschiedenis vorderde, werd de invloed van literatuur op het librettorepertoire indringender. Klassiekers uit de wereldliteratuur hebben tot belangrijke muziekwerken geïnspireerd. Literatuur werd doorheen de

⁶ Tom Service, “Michael Berkeley: Jane Eyre”, in: Tekstboek bij de cd-opname *Michael Berkeley’s Opera Jane Eyre*, Colchester, Essex, Chandos, 2002, pp. 6-7, p. 6.

⁷ Uitgebreide definiëring en historisch overzicht bij Brian Trowell, “Libretto (ii)”, in: *Oxford Music Online*, op: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002842?q=libretto&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit [16 maart 2016] en A. Gier, “Libretto”, in: Gert Ueding, (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 5, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, pp. 250-253.

eeuwen een onuitputtelijke bron voor operalibretto's: William Shakespeare,⁸ Walter Scott,⁹ Aleksander S. Poesjkin,¹⁰ Nikolaj Gogol,¹¹ Lev N. Tolstoj,¹² Friedrich von Schiller,¹³ Johann Wolfgang von Goethe¹⁴ en Victor Hugo¹⁵ zijn slechts enkele grote schrijvers die materiaal leverden voor succesrijke opera's. Anderzijds bestond er ook weerstand tegen het teruggrijpen van librettisten op bestaande literaire bronnen ten nadele van het creëren van originele libretto's. Sommige commentatoren zagen deze evolutie als niet gedurfd, zelfs als afstompnd. "Alles kan op muziek worden gezet, waar, maar niet alles zal effect hebben," schreef Giuseppe Verdi in 1853.¹⁶

De eerste tweehonderd jaar van de operageschiedenis maakte men vooral gebruik van klassieke bronnen zoals de mythologie. Naarmate het nieuwe genre evolueerde, werd opera meer en meer eclectisch en breed opgezet in het gebruik van bronmateriaal.

⁸ Shakespeares oeuvre is al vroeg ontgonnen. Voorbeelden op het einde van de zeventiende eeuw zijn de semi-opera's *The Fairy Queen* (1692), *The History of Timon of Athens* (1694) en *The Tempest* (1695) van Henry Purcell en in de achttiende eeuw de opera's *Rosalinda* (1744) van Francesco Maria Veracini naar *As You Like It* en *Gli equivoci* (1786) van Stephen Storace naar *The Comedy of Errors*. Niet alle op het oeuvre van Shakespeare gebaseerde opera's hebben repertoire gehouden. De bekendste voorbeelden zijn Verdi's meesterwerken *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) en *Falstaff* (1893), *A Midsummer Night's Dream* (1960) van Benjamin Britten, *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849) van Otto Nicolai, *Roméo et Juliette* (1867) van Gounod en *Hamlet* (1868) van Ambroise Thomas. Hedendaagse componisten putten nog steeds graag uit de ruime voorraad komedies en tragedies, zoals *Lear* (1978) van Aribert Reimann, *Was ihr wollt* (1998) gebaseerd op *Twelfth Night* van Manfred Trojahn, *Richard III* (2005) van Giorgio Battestelli.

⁹ Onder meer *La donna del lago* (1819) van Gioacchino Rossini, *La dame blanche* (1825) van François Adrien Boieldieu, *Lucia di Lammermoor* (1835) van Gaetano Donizetti en *La jolie fille de Perth* (1866-1867) van Georges Bizet. Zie: J. Mitchell, *The Walter Scott Operas* en *More Scott Opera* en Philip L. Scowcraft, "Walter Scott and Music", mei 2002, op: http://www.musicweb-international.com/Scott_music.htm [16 maart 2016].

¹⁰ Meer dan honderd opera's baseren zich op zijn oeuvre, onder meer *Roeslan en Loedmila* (1842) van Michail Glinka, *Boris Godoenov* (1869) van Modest Moessorgski, *Aleko* (1893) van Sergej Rachmaninov, *Mozart en Salieri* (1898) en *De gouden haan* (1909) van Nikolaj Rimski-Korsakov, *I zingari* (1912) van Ruggero Leoncavallo en *Mavra* (1922) van Igor Stravinski. De primus inter pares is echter Pjotr Iljitsj Tsjajkovski met de drie opera's *Jevgeni Onegin* (1879), *Mazeppa* (1884) en *Schoppenvrouw* (1890).

¹¹ Onder meer *De neus* (1929) en *De gokkers* (1941-1942) van Dmitri Sjostakovitsj.

¹² Onder meer *Oorlog en vrede* (1941-1943, herz. 1946-1952) van Sergej Prokofjev en verschillende opera-adaptaties op *Anna Karenina* door componisten zoals Edoardo Granelli uit 1904-1905, Salvatore Sassano uit 1905, Jenő Hubay uit 1923, Igino Robbiani uit 1924, Stanislav Goldbach uit 1930, Iain Hamilton uit 1981 en David Carlson uit 2007, herzien in 2010.

¹³ Naast de gekende opera's *Maria Stuarda* (1835) van Donizetti, *Guillaume Tell* (1829) van Rossini en *Giovanna d'Arco* (1845), *I masnadieri* (1847), *Luisa Miller* (1849) en *Don Carlos* (1867) van Verdi, was het oeuvre van Schiller ook basisstof voor veel grotendeels vergeten adaptaties. Verschillende adaptaties werden gebaseerd op *Die Jungfrau von Orleans*, waarvan Tsjajkovski's *De maagd van Orleans* (1881) en Verdi's *Giovanna d'Arc* (1845) de bekendste zijn.

¹⁴ Zijn *Faust* is onder meer terug te vinden in opera's van Louis Spohr uit 1816, Gounod uit 1859, Arrigo Boito uit 1868, Ferruccio Busoni uit de periode 1916-1925 en Alfred Schnittke uit 1983-1984 en in de 'Opéra de concert' *La damnation de Faust* (1846) van Berlioz. *Werther* (1892) van Jules Massenet baseert zich op *Die Leiden des jungen Werther*, *Mignon* (1866) van Thomas op de Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796).

¹⁵ Onder meer *Lucrezia Borgia* (1833) van Donizetti, *Ernani* (1844) en *Rigoletto* (1851) van Verdi, *La Gioconda* (1876) van Amilcare Ponchielli en *Notre Dame* (1914) van Franz Schmidt. In de twintigste eeuw zou de musicalbewerking van *Les Misérables* (1980) van Claude-Michel Schönberg hoge toppen scheren.

¹⁶ Brief van 30 augustus 1853, in: Simonetta Riccardi, (ed.), *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, Fondazione 'Istituto nazionale di studi verdiani', 2003, p. 65: "Tutto si può mettere in musica è vero, ma non tutto può riescire d'effetto."

Al omstreeks 1640 verschenen de eerste historische figuren op het toneel.¹⁷ Op hetzelfde moment deed het komische element zijn intrede, voornamelijk geïnspireerd door de komedies van Plautus en Terentius. Adapteren van literair werk voor het operatoneel groeide gestaag vanaf de achttiende eeuw.¹⁸ Het teruggrijpen naar een bestaande literaire tekst als basis voor het libretto werd een normale zaak. Tijdens de achttiende eeuw is het drama de meest vruchtbare bron voor librettisten, met Carlo Goldoni, Pietro Metastasio¹⁹ en Lorenzo da Ponte²⁰ als belangrijkste librettisten uit die periode. De adaptatie van *Le mariage de Figaro* (1784) van Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais²¹ door Da Ponte stond model voor latere librettisten. De grote populariteit van sentimentele briefromans zoals die van Samuel Richardson leidde in het midden van de achttiende eeuw tot een korte vlaag van interesse in de roman als brontekst.²²

Het was echter pas vanaf de jaren 1820 en de adaptatie van de *Waverley*-romans van Scott dat het romangenre serieus werd ontgonnen voor opera-adaptatie. Met hun nostalgische evocatie van een mistig verleden waren deze romances van het Schotse leven op maat gemaakt voor de opkomende romantische esthetiek. Het romangenre als brontekst was weliswaar ontdekt, maar het bleek noodzakelijk vereenvoudigingen door te voeren op het gebied van de plot en de personages. Het bewerken van Scotts romans naar het operapodium had zijn prijs. Uitgestrekte plots slankte men af en verhelderende episodes verdwenen. Kleine personages, vaak levendig getekend, verwijderde men ten gunste van het liefdesverhaal en de kleurrijke dialogen en ranzige krachttermen van de lagere klassen streek men glad en zuiverde men in een beleefde taal. Geen wonder dat Scott gemengde gevoelens had nadat hij in 1826 in Parijs een voorstelling van de pasticcio *Ivanhoe* (1819) van Gioacchino Rossini had bijgewoond. Scott beschreef de opvoering als volgt in zijn dagboek:

¹⁷ Bijvoorbeeld *L'incoronazione di Poppea* (1642) van Claudio Monteverdi op een libretto van Giovanni Francesco Busenello vrij naar de *Annales*: boek 13-16 van Tacitus. Het is een van de eerste opera's die historische gebeurtenissen en figuren op het toneel brengt. De opera vertelt hoe Poppea, de minnares van de Romeinse keizer Nerone (Nero), haar ambitie verwezenlijkt en tot keizerin wordt gekroond.

¹⁸ In de achttiende eeuw inspireerde Georg Friedrich Händel zich voor *Rinaldo* op *La Gerusalemme liberata* van Torquato Tasso en voor *Orlando*, *Ariodante* en *Alcina* op het epos *Orlando furioso* van Ludovico Ariosto.

¹⁹ Pietro Metastasio wordt beschouwd als de grootste librettist uit de achttiende eeuw. Zijn teksten zijn tot in de negentiende eeuw gebruikt.

²⁰ Da Ponte blijft eeuwig verbonden aan de drie grote Mozart-opera's *Le nozze di Figaro* (1786), *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (1787) en *Così fan tutte* (1790).

²¹ De literaire reputatie van de Franse schrijver en uitgever Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) stoelt op twee komedies: *Le barbier de Séville* (1775) en *Le mariage de Figaro* (1784). Zijn naam blijft voor altijd verbonden met Mozart en zijn librettist Da Ponte. Ook *Le barbier de Séville* werd als basis gebruikt voor een opera: door Giovanni Paisiello in 1780 en door Gioacchino Rossini in 1816.

²² Zo ging op 7 februari 1760 de opera buffa *La buona figliuola* van Niccolò Piccinni in première in het Teatro delle Dame in Rome. Het libretto, door Goldoni gedramatiseerd en berijmd, was een adaptatie van de Engelse roman *Pamela, or Virtue rewarded* (1740-1741) van Richardson.

In the evening at the Odéon, where we saw *Ivanhoe*. It was superbly got up, the Norman soldiers wearing pointed helmets and what resembled much hauberks of mail, which looked very well. The number of the attendants, and the skill with which they were moved and grouped on the stage, were well worthy of notice. It was an opera, and of course the story greatly mangled, and the dialogue in a great part nonsense. Yet it was strange to hear anything like the words which I (then in an agony of pain with spasms in my stomach) dictated to William Laidlaw at Abbotsford, now recited in a foreign tongue, and for the amusement of a strange people. I little thought to have survived the completing of this novel.²³

Het kon ook anders. De krachtige plot van *The Bride of Lammermoor* (1819) van Scott in combinatie met het bel canto-vuurwerk van Gaetano Donizetti maakte de metamorfose van de roman naar de opera *Lucia di Lammermoor* (1835) tot een geslaagde lyrische vertaling. De plot is gebalder omdat librettist Salvatore Cammarano minder relevant materiaal wegliet dat de adaptatie belemmerde. Donizetti, met zijn librettisten, vertrok van belangrijke werken van romantische auteurs om meesterwerken te creëren in het bel cantogenre. *Lucia di Lammermoor* en *Maria Stuarda* (1834, libretto Giuseppe Bardari) naar Schillers toneeltekst *Maria Stuart* (1800) zijn daar voorbeelden van. Drie nu heel populaire negentiende-eeuwse opera's illustreren de geslaagde keuze voor een roman als geadapteerde tekst: Verdi's *La Traviata* (1853, gebaseerd op *La dame aux camélias* van Alexandre Dumas fils), Georges Bizets *Carmen* (1875, naar Prosper Mérimée) en Giacomo Puccini's *La bohème* (1896, op *Scènes de la vie de bohème* van Henri Murger).

Na Scott keerden componisten en librettisten voor inspiratie ook terug naar het dramatische toneel. Vele belangrijk gebleven negentiende-eeuwse opera's zijn gebaseerd op theaterstukken.²⁴ De lijst met bronnen voor de libretto's van Verdi's opera's leest dan ook als een theateranthologie: *Hernani* en *Le roi s'amuse* van Hugo, *Die Jungfrau von Orleans*, *Die Räuber*, *Kabale und Liebe* en *Don Karlos* van Schiller, *The Two Foscari* van Lord Byron, *Macbeth*, *Othello*, *The Merry Wives of Windsor* en *King Henry IV* van Shakespeare en *El trovador* en *Simón Bocanegra* van Antonio García Gutiérrez behoren tot de bekendste theaterstukken.

Het libretto in de twintigste eeuw

Drama, lang de primaire bron van het operalibretto, is in de twintigste eeuw enigszins teruggeweken van de dominante positie die het gedurende drie eeuwen bekleedde, maar lang niet verdwenen. Baanbrekende opera's uit de eerste helft van de twintigste eeuw, zoals *Pelléas et Mélisande* (1902) van Claude Debussy, *Salome* (1905) van Strauss en

²³ *The Journal of Walter Scott*, ed. by W.E.K. Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 226: October 31, 1826.

²⁴ K. Worth, pp. 21-22.

Wozzeck (1925) van Alban Berg zijn gebaseerd op de toneelstukken van Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde en Georg Büchner. Zij zijn voorbeelden van de ‘Literaturoper,’ een begrip dat in de twintigste eeuw opgang maakte en waarmee men een opera bedoelt gebaseerd op een literair werk dat quasi letterlijk op muziek is gezet. De bijna letterlijke adaptatie van het prozadrama *Pelléas et Mélisande* (1893) door Debussy betekent in de operageschiedenis het beginpunt van de twintigste-eeuwse opera.

De roman bleef in de twintigste eeuw een populaire bron. De muziekwetenschapper Michael Halliwell ziet de Engelstalige opera zich na 1945 afwenden van de dramatische teksten ten voordele van narratieve teksten: “[P]ostwar opera has, perhaps in desperation, turned to the novel.”²⁵ Literaire creaties waren in die periode in de greep van de naoorlogse avant-garde. Het moderne drama bood geen ademruimte meer voor opera, meent ook Gary Schmidgall.²⁶ Als gevolg van de stilistische en formele ontwikkelingen in zowel het moderne drama als de epische teksten keerde de naoorlogse opera zich naar de traditionele roman om daarin zijn bronnen te vinden.²⁷ Naast de experimenten die op operagebied tot een impasse leidden, vonden vooral Angelsaksische librettisten en componisten in een soort tweede neoromantiek een nieuw elan. In de tweede helft van de twintigste eeuw scheerde de adaptatie van negentiende- en twintigste-eeuwse Engelstalige romanliteratuur hoge toppen.²⁸ De aantrekkingskracht van de roman betekent niet dat bewerkers het adapteren van drama in de recente operageschiedenis totaal vermeden. Succesrijke voorbeelden gaande van *The Ghosts of Versailles* (1991) van John Corigliano over *A Streetcar named Desire* (1998) van André Previn tot *Reigen* (1993) en *Julie* (2004) van Philippe Boesmans bewijzen het tegendeel.²⁹

Op het einde van de twintigste eeuw verschenen nogal wat opera-adaptaties van literaire werken die in de loop van de eeuw eerder een groot publiek bereikten door de

²⁵ M. Halliwell, p. 32.

²⁶ G. Schmidgall, p. 365.

²⁷ M. Halliwell, p. 32.

²⁸ Onder meer Benjamin Britten, *Billy Budd* (libr. E.M. Forster en Eric Crozier naar Herman Melville, 1886), 1951; Arthur Benjamin, *A Tale of Two Cities* (libr. Cedric Cliffe naar Charles Dickens, 1859), 1957; Bernard Herrmann, *Wuthering Heights* (libr. Lucille Fletcher naar Emily Brontë, 1847), 1943-1951, première 2011; Hans Kox, *Dorian Gray* (libr. H. Kox naar O. Wilde, 1890-1891), 1974; Thomas Pasatieri, *Washington Square* (libr. Kenward Elmslie naar Henry James, 1880), 1976; Philip Glass, *The Fall of the House of Usher* (libr. Arthur Yorinks naar E.A. Poe, 1839), 1988; Mark Adamo, *Little Women* (libr. M. Adamo naar Louisa Mary Alcott, 1868-1869), 1998; Michael Berkeley, *Jane Eyre* (libr. David Malouf naar Charlotte Brontë), 2000; Jonathan Dove, *Mansfield Park* (libr. Alasdair Middleton naar Jane Austen), 2011; Carlisle Floyd, *Of Mice and Men* (libr. C. Floyd naar John Steinbeck, 1937), 1970; Ricky Ian Gordon, *The Grapes of Wrath* (libr. Michael Korie naar John Steinbeck, 1939), 2007 en Carlisle Floyd, *Willie Stark* (libr. C. Floyd naar *All the King's Men* van Robert Penn Warren, 1946), 1981.

²⁹ *The Ghosts of Versailles* (libr. William M. Hoffman naar *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* van De Beaumarchais), *A Streetcar named Desire* (libr. Philip Littell naar het toneelstuk van Tennessee Williams), *Reigen* (libr. Luc Bondy naar het stuk van Arthur Schnitzler) en *Julie* (libr. L. Bondy in samenw. met Marie-Louise Bischofberger naar *Fröken Julie* van August Strindberg).

filmadaptatie.³⁰ Joel Honig heeft felle kritiek geuit op die opera-adaptaties die eigenlijk profiteren van de herkenbaarheid bij het grote publiek via het medium film. “Warmed-over comfort food, prepackaged in Holywood,”³¹ noemt hij ze minachtend. Het comfort voor de toeschouwer ligt net in die adaptatiehandeling van bijna, maar niet helemaal herhalen, in het herzien van een thema met variaties.

Vanaf de laatste decennia van de twintigste eeuw is meer opera vertoond dan ooit tevoren in de geschiedenis van deze kunstvorm. Terwijl de opvoering van nieuwe opera's minder frequent gebeurt dan in de negentiende eeuw, creëert men nog steeds nieuwe werken, vaak in opdracht van operahuizen en andere culturele instellingen. Doorheen de operageschiedenis is een bijna onveranderlijke praktijk ontstaan om bronnen te zoeken in de literatuur. Het succes van het oeuvre van Wilde als brontekst voor opera illustreert de interesse van componisten en librettisten voor negentiende-eeuwse literatuur.

³⁰ Tot de bekendste behoren *A Streetcar named Desire* (1998), onder meer verfilmd door Elia Kazan (1951), *The Great Gatsby* (1999) van componist en librettist John Harbison naar de roman van F. Scott Fitzgerald, onder meer verfilmd door Jack Clayton (1974) en door Baz Luhrmann (2013), *Dead Man Walking* (2000) van componist Jake Heggie en librettist Terrence McNally naar het boek van Helen Prejean, verfilmd door Tim Robbins (1995), *Les liaisons dangereuses* (1996) van componist Piet Swerts en librettist Dirk Van der Cruysse naar de briefroman van Pierre Choderlos de Laclos, voordien verfilmd door Roger Vadim in 1959, Stephen Frears in 1988 en Milos Forman in 1989 en *Brokeback Mountain* uit 2014 van componist Charles Wuorinen en librettist Annie Proulx naar het kortverhaal van Proulx, verfilmd door Ang Lee in 2005. Heel wat literair werk kende een geslaagde Disney-filmadaptatie. Deze filmsuccessen leidden achteraf ook vaak tot muzikale adaptaties. Een voorbeeld hiervan is *Blood Rose* (2010), de kameropera van componiste en librettiste Hannah Lash naar het verhaal *La belle et la bête* van Madame Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, door Disney verfilmd als *The Beauty and the Beast* (1991). De opera *La belle et la bête* (1994) van Philip Glass is gebaseerd op de gelijknamige speelfilm uit 1946 van Jean Cocteau waarbij het oorspronkelijke scenario als libretto is gebruikt.

³¹ Joel Honig, “A Novel Idea”, in: *Opera News*, vol. 66, nr. 2 (augustus 2001), pp. 20-23, p. 22.

2.2 Adaptatietheorie

*The Victorians had a habit of adapting just about everything – and in just about every possible direction; the stories of poems, novels, plays, operas, paintings, songs, dances, and tableaux vivants were constantly being adapted from one medium to another and then back again. We postmoderns have clearly inherited this same habit, but we have even more new materials at our disposal.*³²

Linda Hutcheon – *A Theory of Adaptation*

2.2.1 Adapteren

Het fenomeen ‘adapteren’

In de literatuur definieert men een adaptatie als een aanpassing of een bewerking van een al bestaand werk om het voor een ander medium en/of publiek geschikt te maken.³³ Tot de adaptatie behoren allerlei vormen van tekstbewerking zowel binnen als tussen diverse media en semiotische systemen. Adaptaties zijn vandaag in heel uiteenlopende gedaantes te vinden: op het televisie- en filmscherm, op het muzikale en dramatische toneel, op het internet, in stripverhalen en graphic novels, in games en in themaparken. Binnen de context van de culturele studies en de recente literatuurstudie bestaat grote belangstelling voor het adapteren en de adaptaties. Dit hangt samen met een groter besef van het belang van de intertekstualiteit en de intermedialiteit. Het woord ‘adaptatie’ slaat zowel op het product als het proces van adapteren. De ‘geadapteerde tekst’ is – in het licht van de idee dat de adaptatie een creatie op zich is – een te prefereren term boven ‘brontekst’ of ‘originele tekst’. Het literatuuronderzoek gebruikt voor de gerelateerde teksten verschillende termen naast elkaar. Voor Paul Claes is de tekst die men als uitgangspunt van een transformatie beschouwt de “*grondtekst* of *architekst*”, terwijl de “*eindtekst* of *fenotekst* (deze laatste term is van Julia Kristeva)” als

³² L. Hutcheon, p. xi.

³³ Definities bij Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, Rita Ghesquière, met medewerking van Jan Flamend, *Lexicon der literaire termen*, Groningen, Nijhoff, 1998, p. 21 en P.J. Verkruijsse, H. Struik, G.J. van Bork en G.J. Vis, *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, op:

http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0002.php [16 maart 2016]: “Aanpassing of bewerking van een literair werk om het geschikt te maken voor een ander medium en/of ander publiek dan waarvoor het oorspronkelijk bedoeld is. Zo werd *De donkere kamer van Damocles* (1958) van W.F. Hermans door Fons Rademakers bewerkt tot het filmscript van *Als twee druppels water*, en werd *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan* van Louis Couperus door W. van der Kamp bewerkt voor televisie.”

resultaat van de transformatie verschijnt.³⁴ Gérard Genette stelt dat een *hypertekst* ('boventekst') of een tekst "in de tweede graad" is afgeleid van een voorgaand literair werk of een *hypotekst* ('ondertekst').³⁵

De bewerker is in de eerste plaats een lezer die een werk interpreteert; pas nadien gedraagt hij of zij zich als een schepper.³⁶ Als scheppingsproces betekent het adapteren altijd zowel herinterpreteren als recreëren met op hetzelfde moment vaak een transcoderen naar een andere set van conventies. Soms, maar niet altijd, betekent dit transcoderen een wijziging van medium. Dit medium is, als het materiële expressiemiddel van een adaptatie, van cruciaal belang. Elk medium – is het een opera, een choreografie of een musical – heeft zijn eigen compositorische conventies, zijn eigen grammatica en syntaxis. Het omzetten naar een ander medium leidt enerzijds tot het structureren van de betekenis voor het waarnemende publiek, maar anderzijds ook vaak tot een vermindering van de omvang (wat betreft de lengte, de details, de commentaar, de personages, de motieven in het oorspronkelijke werk).

Adaptaties zijn geen recent verschijnsel. Grote auteurs uit het verleden vertelden al bekende verhalen na in nieuwe vormen.³⁷ Claes wijst er op dat vóór de moderne tijd men het normaal vond dat een auteur "stof en vorm aan de traditie ontleende"³⁸ en dat pas met de romantiek daar verandering in kwam. Adaptaties maken zodanig deel uit van onze cultuur dat ze het inzicht van Walter Benjamin lijken te bevestigen: "Geschichten erzählen ist ja immer die Kunst, sie weiter zu erzählen."³⁹ Edward Said deelt dat besef en beaamt dat literatuur een toestand van herhaling is, niet van originaliteit of van gelijkheid: "[A]n order of repetition, not of originality – but an eccentric order of repetition, not one of sameness."⁴⁰ Hetzelfde geldt voor de adaptatie. Adapteren is zowel een verhaal vertellen als het herlezen en opnieuw verbanden leggen. Het betekent

³⁴ Paul Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2011, p. 52.

³⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982, p. 11.

³⁶ L. Hutcheon, p. 84.

³⁷ De literatuurgeschiedenis biedt vele voorbeelden van hervertellingen. De Faustlegende is vaak herverteld doorheen de literatuurgeschiedenis. Voorbeelden zijn *The tragical History of Doctor Faustus* (A-text 1604, B-text 1616) van Christopher Marlowe, *Faust I en II* (1808-1832) van Goethe, *Faust* (1855) van Ivan Toergenjev, *The Picture of Dorian Gray* (1890; herz. 1891) van Wilde, *La mort du Docteur Faust* (1925) van Michel de Ghelderode, *Mephisto* (1936) van Klaus Mann en *Doktor Faustus* (1947) van Thomas Mann. *Mariotto en Gianozza* (1476) van Masuccio Salernitano wordt beschouwd als de inspiratiebron voor *Romeo and Juliet* (1597). Shakespeares tragedie inspireerde tal van andere auteurs. Voorbeelden zijn *Romeo and Juliet* (1748) van Theophilus Cibber, *Romeo and Juliet* (1814) van David Garrick, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856) van Gottfried Keller en *Romanoff and Juliet* (1956) van Peter Ustinov. In de negentiende eeuw is het thema huwelijk/overspel herhaald in een aantal belangrijke Europese realistische romans: *Madame Bovary* (1856) van Flaubert, *Anna Karenina* (1877) van Tolstoj, *L'adultera* (1882) en *Effi Briest* (1894-1895) van Theodor Fontane. *Le comte de Monte-Christo* (1844) van Alexandre Dumas père was de inspiratiebron voor zowel *Mathias Sandorf* (1885) van Jules Verne als voor *The Stars' Tennis Balls* (2000) van Stephen Fry.

³⁸ P. Claes, p. 15.

³⁹ Walter Benjamin, "Der Erzähler", in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 385-410, pp. 392-393.

⁴⁰ Edward Said, *Beginnings: Intention and Method*, New York, Columbia University Press, 1985, p. 12.

verhalen ontwikkelen en herschrijven om ze in te passen in nieuwe tijden en op andere plaatsen. Literaire teksten worden naverteld op verschillende manieren in nieuwe materiële en culturele contexten. Ze passen zich aan nieuwe omgevingen aan en floreren als onderdeel van andere kunstgenres. Hutcheon ziet de aantrekkingskracht van adaptaties in hun mix van herhaling en verschil, van vertrouwdheid en nieuwheid.⁴¹ Mensen herkennen en genieten van adaptaties en worden uitgenodigd om heen en weer te schuiven tussen de nieuwe creatie en de herinnering aan het origineel. Bij het publiek dat het originele werk kent, ontstaat een zekere verwachting over de adaptatie. Er treedt onvermijdelijk een soort intertekstualiteit op. Dit kan een voordeel opleveren voor de bewerker. De mogelijke voorkennis bij het publiek biedt de mogelijkheid om bepaalde delen uit het verhaal vluchtiger te behandelen of zelfs volledig weg te laten.⁴²

Weet men echter niet dat een andere literaire tekst aan de basis van een nieuwe creatie ligt, dan ervaart men de creatie niet als een adaptatie. Dikwijls gaat men de geadapteerde tekst pas lezen na kennisname van het feit dat het opgevoerde werk een adaptatie was. Een adaptatie werkt alleen als de kijker de relatie tussen de originele tekst en de adaptatie bemerkt. Als iemand een opera of film bekijkt waarvan hij of zij het oorspronkelijke literaire werk niet kent, dan is er voor hem of haar geen sprake van een adaptatie. Deze toeschouwer kent niets anders dan het opgevoerde werk en heeft geen referentiekader. Als we een adaptatie bekijken zonder bewust te zijn dat het om een adaptatie gaat en dat ook de geadapteerde tekst bestaat, ervaren we het werk zonder de ‘palimpsestische gelaagdheid’ die wordt geleverd met het weten. Enerzijds is dit een verlies, anderzijds beleeft men het nieuwe werk voor zichzelf. Door een werk een adaptatie te noemen verklaren we openlijk zijn relatie tot een ander werk of andere werken. Het is wat Genette in *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) benoemt als literatuur uit de tweede hand die in relatie staat tot een eerdere tekst.⁴³ De ondertitel “la littérature au second degré” is misleidend en suggereert een hiërarchie. De suggestie bestaat erin dat de adaptatie ten opzichte van de geadapteerde tekst tweederangs is of dat hij superieur is. Geen van beide gevallen is noodzakelijk. Waar het om gaat is dat een adaptatie altijd zijn bestaan heeft te danken aan een eerdere tekst. Dit betekent niet dat men adaptaties niet als autonome werken kan interpreteren en waarderen. Een adaptatie en zijn brontekst zijn twee verschillende kunstwerken. Het gaat om een geheel nieuw artistiek product. Eenzelfde tekst kan meerdere adaptaties voortbrengen, waarbij er onderling tussen de verschillende adaptaties een verband kan bestaan, maar

⁴¹ L. Hutcheon, p. 114.

⁴² L. Hutcheon, pp. 120-122.

⁴³ De titel “Palimpsestes” is ongelukkig gekozen omdat we bij een palimpsest altijd te maken hebben met een oude tekst en een daar overheen geschreven nieuwe tekst. Er is echter tussen deze twee teksten geen enkele relatie. In het werk van Genette is er altijd en per definitie sprake van enige relatie tussen de oude en de nieuwe tekst.

niet moet bestaan. Het is ook mogelijk dat een adaptatie is afgeleid uit twee of meer bronteksten.⁴⁴ Een adaptatie kan zelf als bronmateriaal fungeren voor een nieuwe bewerking, zoals de tekstbewerking door Adolf Dresen van het libretto door Georg Klaren op *The Birthday of the Infanta*. Het merendeel van de adaptaties beweegt zich van de vertellende naar de tonende modus, van de gedrukte tekst naar de voorstelling. Een tekst lezen is een individuele ervaring, een tekst adapteren om te tonen heeft een ander publieksbereik. De adaptatie van een roman of een kortverhaal naar het gesproken toneel omvat de visuele dimensie naast de verbale. Een adaptatie van een literair werk naar een operalibretto is en blijft een gedrukte tekst (eventueel van vertellende naar tonende modus), maar is bedoeld om een nieuwe kunstvorm, de opera, tot stand te laten komen door de combinatie met de muziek en de andere theatervormen die nodig zijn voor de uitvoering. Een visuele en auditieve wereld wordt fysiek getoond op het operapodium en wordt gecreëerd op basis van verbale tekens en muzieknotatie. Adaptaties voor ballet voegen ook het visuele element toe, maar laten het verbale element volledig weg en geven het woord aan de muziek en de choreografie.

Adaptaties gebaseerd op hetzelfde literaire werk verschillen naargelang de conventies verbonden aan het medium en het genre. Ze variëren ook door de verschillende persoonlijke artistieke filters van hun makers. Een cineast wordt aangetrokken door andere aspecten van een verhaal dan diegene die de librettist en de componist hebben verleid. Dit is de reden waarom *The Fan*, de film uit 1949 van Otto Preminger en *After the Ball*, de musical uit 1954 van Noël Coward, beide bewerkingen van *Lady Windermere's Fan*, zo verschillen in focus en impact. Binnen eenzelfde medium hebben zowel de persoonlijkheid en visie van de bewerker, de tijdsperiode, het ruimtelijke bestek als het reduceren zelf enorme gevolgen voor het uiteindelijke resultaat. Elk medium en genre gaan in formeel verschillende manieren en via verschillende afspraken om met het verhaal. Het componeren van een opera gebaseerd op een literair werk is, naast de creatie van een onafhankelijk nieuw werk, een artistieke interpretatie van het literaire werk met de middelen en volgens de regels van het muziektheater.

Definitie en theorievorming

W.J. Hildebrand deed in 1980 een bescheiden poging om een definitie van adapteren op te stellen. Hij ziet de adaptatie als “een proces waarvan de toneelvoorstelling het

⁴⁴ Voorbeelden zijn de kameropera *Solovey i roza* [*The Nightingale and the Rose*] van Elena Firsova (libretto E. Firsova naar O. Wilde en vier gedichten van Christina Rossetti) uit 1991, het koorwerk *Requiescant* van Luigi Dallapiccola (op fragmenten uit het Mattheusevangelie en teksten van O. Wilde en J. Joyce) uit 1957-1958 en de multimedia-opera *Dorian* van Herbert A. Deutsch (libretto Robert Kastenbaum naar *The Picture of Dorian Gray* en *The Ballad of Reading Gaol*) uit 1995.

resultaat is,”⁴⁵ als “een kritisch productieproces van theatermakers die, uitgaande van een overgeleverde toneeltekst, deze tekst zodanig veranderen en op basis daarvan een theatrale taal creëren dat hun visie op de boodschap van het origineel gestalte krijgt.”⁴⁶ Deze definitie is te beperkt omdat ze de term ‘adaptatie’ teruggedringt tot het proces en niet gebruikt voor het resultaat.

Claes heeft een veel bredere visie op adapteren. Hij definieert een adaptatie als een bewerking. Het is een “transformatie van een architekst om hem geschikt te maken voor een ander doel dan het oorspronkelijke”⁴⁷ en noemt de verkorting, de vereenvoudiging, de uitbreiding, de vertaling, de castigering, de censuur en de overzetting in een ander medium als voorbeelden. Hutcheon beschrijft een adaptatie als een aangekondigde en uitgebreide omzetting van een werk (of werken), als een scheppingsproces en ten slotte vanuit het oogpunt van het receptieproces als een vorm van intertekstualiteit.⁴⁸ Peter Verstraten wijst op de drievoudige betekenis van de term: naast het gebruik binnen de biologische context ziet hij ‘adaptatie’ als synoniem van ‘aanpassing’ en ‘bewerking’ in de letterlijke zin van het woord en als verwijzing naar een transmediaal (aanpassings)proces: het proces van het ene naar het andere medium, zoals van een boek naar een film.⁴⁹

De theorie van het adapteren liet enige tijd op zich wachten.⁵⁰ De kentering kwam ongeveer zestig jaar geleden met een toename aan nieuwe ideeën over de filmadaptatie. Theoretici zoals George Bluestone en André Bazin trokken op het einde van de jaren vijftig de adaptatietheorie (“the systematic study of films based on literary sources”⁵¹) op gang met studies waarin ze de verhouding en de verschillen tussen literatuur en film benadrukten en een aantal kernpunten in het adaptatieproces identificeerden. Sindsdien is adapteren het onderwerp van verschillende studies, met getrouwheid aan

⁴⁵ W. J. Hildebrand, “Adaptatie als productieproces”, in: *Adapteren en adaptaties. Toneeltijdschriften en -almanakken*, Zutphen, De Walburg Pers, 1980, pp. 98-103, p. 99.

⁴⁶ W.J. Hildebrand, pp. 100-101.

⁴⁷ P. Claes, p. 215.

⁴⁸ L. Hutcheon, pp. 7-8: “First, seen as a formal entity or product, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. (...) Second, as a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; (...) Third, seen from the perspective of its process of reception, adaptation is a form of intertextuality.”

⁴⁹ Peter Verstraten, “Cinema as a Digest of Literature. A Cure for Adaptation Fever,” in: Kiene Brillenburg Wurth, (ed.), *Between Page and Screen. Remaking Literature through Cinema and Cyberspace*, Bronx, NY, Fordham, University Press, 2012, pp. 173-183, p.175.

⁵⁰ Baanbrekend werk (van ondermeer Brian McFarlane, Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, James Naremore en Sarah Cardwell over de relatie tussen filmadaptaties en hun literaire antecedenten) resulteerde in drie studies over de adaptatie door Robert Stam en Alessandra Raengo: *A Companion to Literature and Film* (2004), *Literature through Film. Realism, Magic and the Art of Adaptation* (2004) en *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005), uitgegeven bij Blackwell Publishing Ltd.

⁵¹ Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, p. 1.

de brontekst en de daaruit groeiende hiërarchie tussen de literatuur en de adaptatie als belangrijke aandachtspunten.

De term ‘adaptatietheorie’ kan impliceren dat er slechts één theorie bestaat. ‘Adaptatietheorie’ slaat echter op een verzameling aan wetenschappelijke inzichten over adaptaties en het adapteren. In de adaptatietheorie staan de adaptaties centraal waarbij een overgang geschiedt van het ene naar het andere medium. In de korte geschiedenis van de adaptatietheorie vond een evolutie plaats waarin verschillende concepten centraal stonden. Bluestone schoof in zijn pionierswerk *Novels into Film* (1957) ‘fidelity’ als criterium naar voren. Binnen het ‘fidelity criticism’ was de getrouwheid aan het literaire voorbeeld cruciaal.⁵² Deze stroming binnen de adaptatietheorie beoordeelt de adaptatie op basis van de vergelijking met het origineel. Theoretici zoals Hutcheon, Robert Stam en Robert Palmer contesteerden deze vrij beperkende en belemmerende visie op adapteren. Deze onderzoekers wijzen de esthetische hiërarchie van de literatuur als de bron van adaptaties en als de maatstaf die hun waarde bepaalt van de hand. Hutcheon bestudeert adaptaties als adaptaties. Ze houdt rekening met het horizontale verband dat tussen verschillende teksten bestaat. Een adaptatie moet men niet beoordelen vanuit een hiërarchische benadering in termen van ‘trouw aan het origineel’. De laatste jaren slopen een aantal poststructuralistische benaderingen binnen in het uitgebreide veld van de filmadaptaties als reactie op het alom heersende getrouwheidscriterium.⁵³ Het concept ‘intertekstualiteit’ werd kenmerkend voor de adaptatietheorie. Deborah Cartmell zegt hierrond:

[T]he search for an ‘original’ or for a single author is no longer relevant in a postmodern world where a belief in a single meaning is seen to be a fruitless quest. Instead of worrying about whether a film is ‘faithful’ to the original literary text (founded in a logocentric belief that there is a single meaning), we read adaptations for their generation of a plurality of meanings. Thus the intertextuality of the adaptation is our primary concern.⁵⁴

Uiteindelijk is de focus verschoven naar een meer interdisciplinaire aanpak waardoor verschillende media kunnen worden benaderd.⁵⁵

⁵² Enkele theoretici op het gebied van filmadaptatie besteedden aandacht aan de verschillende gradaties van adaptatie en het categoriseren van de mate van trouw aan het oorspronkelijke literaire werk. Onder meer Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Cranbury, Associated University Presses, 1975 en Dudley Andrew, “Adaptation”, in: James Naremore, (ed.), *Film Adaptation*, London, Athlone Press, 2000, pp. 28-37.

⁵³ Zie: Robert Stam, “Introduction”, in: R. Stam & A. Raengo, (ed.), *Literature and Film*, pp. 1-52, pp. 8-12.

⁵⁴ Deborah Cartmell, “Introduction”, in: Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, (ed.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, London and New York, Routledge, 1999, pp. 23-28, p. 28.

⁵⁵ Kiene Brillenburg Wurth, “Introduction,” in: K. Brillenburg Wurth, (ed.), *Between Page and Screen*, pp. 5-13, p. 6.

2.2.2 Intertekstualiteit en intermedialiteit

Net toen er beweging kwam in de theorievorming van de filmadaptaties boog ook de literatuurwetenschap zich over de verhoudingen tussen teksten. De hedendaagse literatuurwetenschap gaat uit van de idee dat alle teksten in wezen zijn beïnvloed door eerdere teksten waaraan ze voor een deel hun betekenis ontleenen. De term ‘intertekstualiteit’ gebruikt men voor de manier waarop een individuele tekst zich tegenover andere teksten verhoudt en zijn betekenis aan deze relatie ontleent. “Theories of intertextuality suggest that meaning in a text can only ever be understood in relation to other texts; no work stands alone but is interlinked with the tradition that came before it and the context in which it is produced,”⁵⁶ schrijft Graham Allen. In de meest brede betekenis slaat intertekstualiteit op “alle mogelijke relaties tussen een tekst en eerder taalgebruik.”⁵⁷ In een specifiekere zin doelt intertekstualiteit op het literaire procédé “waarbij een nieuwe tekst een eerdere tekst of teksten op de een of andere manier citeert.”⁵⁸ De relatie tussen de verschillende teksten gaat over de verschillende media heen. Het begrip ‘intertekstualiteit’ verwart men wel eens met ‘intermedialiteit.’⁵⁹ Bij de brede invulling van intertekstualiteit die alle semiotische systemen beoogt, is intermedialiteit een andere vorm van intertekstualiteit. Een enge omschrijving van intertekstualiteit verduidelijkt het verschil tussen beide termen. Intertekstualiteit refereert dan alleen aan homomediale relaties tussen teksten terwijl intermedialiteit de grenzen tussen de media en de diverse semiotische entiteiten overschrijdt.⁶⁰

De relatie tussen muziek en literatuur plaatst men de laatste decennia onder de noemer van de ‘intermedialiteit.’ Opera, als onderdeel van het muziektheater, is een intermediale kunstvorm die het medium van de muziek verenigt met het medium van de dramatische literatuur in een mise-en-scène met eventueel ook dans en kunsten. Muziek en literatuur worden als media beschouwd. Intermedialiteit bestudeert de relatie tussen een medium en een ander medium. De belangrijkste uitgangspunten van het concept zijn dat media met elkaar in interactie staan en dat de grenzen ertussen

⁵⁶ Graham Allen, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000, p. i.

⁵⁷ Ann Rigney, “Teksten en intertekstualiteit”, in: Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney, (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 77-111, p. 101.

⁵⁸ A. Rigney, p. 101.

⁵⁹ Voor een overzicht in het debat over intermedialiteit zoals het vanaf de eerste helft van de jaren negentig werd aangezwengeld, zie: Henk Oosterling, “Intermediale esthetiek. Over het politico-esthetisch belang van het ‘inter’ en de grenzen tussen kunst, filosofie en politiek,” in: Claire Van Damme, Patrick Van Rossem, Christine Marchand, (eds.), *Itinera. Onderzoekstrajecten voor de Studie van Hedendaagse Kunst*, Gent, Academia Press, 2004, pp. 87-109, pp. 94-95.

⁶⁰ Klaus Bruhnjensen, “Intertextualities and Intermedialities”, in: Ib Bondebjerg and Helle Kannik Hastrup, (eds.), *Intertextuality & Visual Media*, Copenhagen, Department of Film & Media Studies, 1999, pp. 72-84.

vervagen. Ondanks een aantal degelijke publicaties gebruikt men de term vaak heel onzorgvuldig.⁶¹ In 1965 introduceerde de Fluxuskunstenaar Dick Higgins de term ‘intermedialiteit’ om nieuwe kunsten, die ‘tussen’ (inter-) de bestaande gevestigde kunsten vielen, te omschrijven.⁶² ‘Tussen’ had niet alleen betrekking op een ruimte, een beweging, verschillende media, maar ook op wat men als kunst en wat men traditioneel niet als kunst beschouwt. Higgins maakte heel duidelijk een onderscheid tussen een intermedium, een conceptuele fusie, en een “mixed medium,”⁶³ zoals een opera waarbij de muziek, de tekst en de mise-en-scène duidelijk kunnen worden onderscheiden. Kiene Brillenburg Wurth is erin geslaagd een duidelijke omschrijving van intermedialiteit te geven. De brede definitie van de term “verwijst naar het netwerk van relaties en wisselwerkingen tussen media in het algemeen.”⁶⁴ Intermedialiteit in de enge definitie heeft betrekking op een specifieke relatievorm tussen media en verwijst naar het overschrijden en vervagen van mediagrenzen en een ruimte of beweging tussen twee of meer media die nog niet kan worden bepaald, nog niet duidelijk kan worden vastgesteld.⁶⁵ Het gaat om objecten, uitvoeringen of vertoningen die niet binnen de bestaande kunstvormen kunnen worden ingedeeld.⁶⁶

2.2.3 De opera-adaptatie

Toevoegen van een muzikale laag

Binnen de adaptaties behoort de opera-adaptatie tot een bijzondere categorie. Als men muziek toevoegt aan de tekst vinden ingrijpende wijzigingen aan het libretto en een onvermijdelijke transformatie van de personages plaats. Boven elke geadapteerde tekstlijn komt een muzikale laag die haar eigen adaptatie, haar eigen interpretatie met zich meebrengt. Dat is de reden waarom de lezing van enkel het libretto een vertekend beeld geeft van de uiteindelijke opera. Een opera-adaptatie houdt een compromis in tussen de kwaliteiten van het geschreven of geacteerde woord en de aparte pracht van de muzikale expressie. Een literaire tekst die men als compleet beschouwt, vervolledigt men met muziek om tot het ultieme resultaat te komen alsof het werk zonder muziek

⁶¹ Zie de opsomming bij Kiene Brillenburg Wurth, “Tussenbeide: differentie, intermedialiteit, en het wonder van het monomedium,” in: Vooy, jrg. 22, 2004, nr. 3/4, pp. 22-36, p. 23.

⁶² Dick Higgins, “Synaesthesia and the intersenses: Intermedia”, in: *Something Else Newsletter*, jrg. 1, 1966, nr. 1: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html [16 maart 2016].

⁶³ Dick Higgins, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, p. 16.

⁶⁴ Kiene Brillenburg Wurth, “Intermediale poëtica”, in: K. Brillenburg Wurth en A. Rigney, (red.), *Het leven van teksten*, pp. 113-156, p. 115.

⁶⁵ K. Brillenburg Wurth, “Intermediale poëtica”, p. 115.

⁶⁶ K. Brillenburg Wurth, “Intermediale poëtica”, p. 115.

niet af was. Het is niet alleen belangrijk dat het muzikale verhaal de poëtische kwaliteiten van de taal van het literaire werk weerspiegelt en versterkt, maar ook dat de muziek nieuwe dimensies ontsluit. Muziek heeft het vermogen een buitengewone emotionele kracht aan een tekst te geven.⁶⁷ Joseph Kerman ziet muziek als een bijdrage tot het karakteriseren van de personages, het opwekken van de actie en het creëren van de sfeer.⁶⁸ Muziek werkt de handeling van een opera psychologisch uit en biedt een ander inzicht in het literaire werk. Zo betekent een opera-adaptatie een herschepping. De librettist puurt de tekst uit en gaat aan de slag met een parafrase van de oorspronkelijke tekst. De uitgepuurde tekst wordt uitvergroet door de muziek waardoor hij in een nieuw kunstgenre een ander leven gaat leiden. Voor sommige puristen betekent het nieuwe werk dat componist en librettist smeedden uit het toneelstuk of de roman een verraad van de bedoelingen van de auteur.⁶⁹ Bluestone meent dat de bewerker een parafrase maakt van het oorspronkelijke werk en beschouwt die als grondstof.⁷⁰ Hij of zij kijkt naar de personages en gebeurtenissen die zich op een of andere manier hebben losgemaakt van de taal en een eigen mythisch leven hebben bereikt.⁷¹ De scenarist is voor hem geen vertaler voor een gevestigd schrijver, maar een nieuwe auteur. Deze inzichten kan men vertalen naar de operawereld.

Het ontstaansproces van een opera is een transformatie in drie fases: het bewerken van de literaire tekst tot libretto, het toonzetten van dit libretto tot partituur en ten slotte de realisatie van de partituur in de scenische opvoering. Zowel de muzikale vorm als de operadramaturgie oefent een bijzondere druk uit in het adaptatieproces en vervormt onvermijdelijk de originele tekst. Men dient coupures te maken die leiden tot een vermindering van de interpretatieve rijkdom van de geschreven tekst. Muziek kan aanvullen of vervangen wat verloren gaat als men de introspectie en reflectie uit het literaire werk omzet in een podiummedium. Om tot een opera-uitvoering te komen zijn andere kunstvormen en hiermee andere personen betrokken. De uitvoering van de opera en de totstandkoming van de scenische opvoering is een collectieve activiteit waarbij men de verantwoordelijkheid voor het scheppen en herscheppen in zekere mate deelt.

⁶⁷ De Franse filosoof en musicoloog Vladimir Jankélévitch beschrijft de mysterieuze kracht van muziek aan de hand van het lied "Die Macht der Musik" van Franz Liszt: Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 7.

⁶⁸ Joseph Kerman, *Opera as Drama*, New and Revised Edition, London & Boston, faber and faber, 1988, p. 215.

⁶⁹ L. Rosmarin, p. 14.

⁷⁰ G. Bluestone, p. 62.

⁷¹ G. Bluestone, p. 62: "What happens, therefore, when the filmiest undertakes the adaptation of a novel, given the inevitable mutation, is that he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of paraphrase of the novel – the novel viewed as raw material. He looks not to the organic novel, whose language is inseparable from its theme, but to characters and incidents which have somehow detached themselves from language and, like the heroes of folk legends have achieved a mythic life of their own."

In de opera-adaptatie treden zowel de librettist als de componist op als bewerker. In de adaptatie zal de librettist de geadapteerde tekst aanpassen tot een libretto. Als er een librettist is, denkt men doorgaans niet aan de componist als primaire bewerker. Nochtans is hij of zij verantwoordelijk voor de muziek die de emoties oproept, de reacties bij het publiek versterkt en de interpretatie van de verschillende personages richting geeft. Met de partituur brengt de componist de eigen muzikale lezing en met de dramatisering gaat het oorspronkelijke werk in een nieuw kunstgenre een eigen leven leiden. Een libretto volgt heel andere regels dan een gesproken drama, waardoor men het niet volgens dezelfde maatstaf kan meten. Ondanks het veelvuldig gebruik van de term beschrijft 'dramatisering' de opera-adaptatie van literatuur niet nauwkeurig. Het proces is subtieler en ingrijpender. Opera, gebaseerd op muzieknotatie en gezongen woorden, verhoudt zich in een binaire tegenstelling tot het theater, dat is gebaseerd op geschreven tekst en gesproken woorden. De componist wil niet alleen een opera componeren die de belangrijkste elementen van de geadapteerde tekst bevat. Hij of zij wil ook dat het libretto zich beweegt tussen actie en bespiegelingen om een aangrijpende ervaring voor het publiek te creëren.

De bewerking van de literaire tekst

Opera heeft de bijklank van heftigheid, buitensporigheid en conflict. Een librettist zal meestal fictionele teksten kiezen met situaties waarin die elementen vrij duidelijk zijn. Deze teksten bevatten bij voorkeur een aantal intrinsieke componenten die aanleiding geven tot momenten van toenemende hevigheid of intensifiëring van emoties die kunnen worden versterkt in de muziek.

Het adaptatieproces begint bij de keuze van het literaire werk. Zodra men een tekst kiest, moet men bemiddelen tussen de literatuur en de muziek. In de opera brengt de muziek de interpretatie van de componist van de literaire tekst over. Hierin ligt ook de waarde van de bijdrage van de librettist. De uitdaging voor de librettist is enerzijds net genoeg materiaal te leveren dat toelaat muzikale draden rond de tekst te weven, maar anderzijds de tekst niet zodanig te verkorten dat de muzikale inspiratie uitblijft. Elke inkorting, verandering of aanvulling betekent een wijziging aan de geadapteerde tekst, waaraan men betekenis kan toeschrijven. Soms is de componist zo fortuinlijk om in een bepaalde tekst een bijna kant-en-klaar libretto te vinden dat hij op muziek kan zetten met een minimum aan aanpassingen (cf. Literaturopers). Debussy en Francis Poulenc beseften dat de toneelstukken *Pelléas et Mélisande* en *Dialogues des Carmélites* (van Georges Bernanos, 1949) hun esthetische aspiraties perfect zouden beantwoorden. Of de componist een beroep doet op een librettist of zelf adapteert, het eindresultaat is hetzelfde. Hij of zij vereenvoudigt, verstevigt of bewerkt de oorspronkelijke structuur van de literaire tekst zodat de muziek haar maximale dramatische impact kan tentoonspreiden. De creatie van een libretto impliceert selecteren en wijzigen. Het

aantal personages kan verminderen, het aantal bedrijven kan wijzigen; men kan scènes weglaten, toevoegen of dooreenschudden en de belangrijkste dialogen van de oorspronkelijke tekst opnieuw formuleren.⁷² Het libretto creëert spanning door de zorgvuldige nevenschikking van contrasterende scènes en levert een verscheidenheid van personages, een goed tempo voor de actie en effectieve climaxen. Linda en Michael Hutcheon wijzen erop dat de geschiedenis van de kunstvorm opera heeft aangetoond dat componisten en librettisten op zoek gaan naar krachtige onderwerpen die het publiek behagen.⁷³ Het lijkt er bovendien op dat er maar weinig onderwerpen zo luid of krachtig aanspreken als liefde en dood.⁷⁴ Ook Rosmarin benadrukt dat componisten en librettisten bijna altijd naar dezelfde elementen in de stof kijken: de dramatische mogelijkheden, de personages die ze door middel van muziek kunnen omzetten in voorbeeldfiguren en de vervlochten thema's van liefde en dood.⁷⁵ Bewerker kunnen enerzijds trouw zijn aan de plot, de personages behouden en de oorspronkelijke auteur volgen tot in kleine details, maar anderzijds met scènes en dialogen schuiven, een complexe retrospectieve narratieve structuur lineair chronologisch maken of zelfs van de verteller een participierend personage maken. Dit laatste deed John Harbison in zijn opera-adaptatie van *The Great Gatsby*.⁷⁶ Verschuivingen in de focalisatie of gezichtspunt van het geadapteerde verhaal kunnen leiden tot grote verschillen.

2.2.4 Librettologie

Het libretto in het gezichtsveld van de literatuurwetenschap

Vanaf het midden van de twintigste eeuw kreeg opera veel aandacht in het wetenschappelijke onderzoek. De intensieve inspanning bleef niet louter academisch georiënteerd, maar werd uitgebreid tot opera-esthetica, operatheorie en -kritiek en tot de studie van de relatie tussen opera en literatuur en tussen opera en andere disciplines. Waardevolle pogingen zijn ondernomen om studies over het libretto te schrijven

⁷² Fabrizio Della Seta, "New currents in the libretto", in: Scott L. Balthazar, (ed.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 69-87, p. 69.

⁷³ Linda and Michael Hutcheon, *Opera. The Art of Dying*, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 2004, p. 1.

⁷⁴ L. and M. Hutcheon, p. 1.

⁷⁵ L. Rosmarin, p. 9.

⁷⁶ Kim Moreland, "Music in *The Great Gatsby* and *The Great Gatsby* as Music", in: M.J. Meyer, (ed.), *Literature and Musical Adaptation*, pp. 29-45, p. 37: "He has made Nick a character within the story rather than the narrator of it, in this regard making the same choice as all other dramatists of the novel, whether in the 1926 play, the three film versions (1926, 1949, and 1974), or the television adaptations (1958, 2001), though Nick's voice-over commentary in several of these other productions invokes his narrative function in the novel."

waarbij de geschiedenis en de poëtica van het libretto uitgebreid is behandeld.⁷⁷ Het interdisciplinaire onderzoek kreeg in de afgelopen dertig jaar vaste vorm en het grensgebied tussen literatuur en muziek is intensief onderzocht. De opera kwam in het gezichtsveld van de literatuurwetenschap en het libretto als literair genre wekte de interesse van de filologen.⁷⁸

Was in 1960 het libretto “mithin zwar ein Gebilde aus Worten, aber keine Dichtung im landläufigen Sinne, es erweckt den Eindruck einer literarischen Gattung, ist aber mit literarischen Maßstäben nicht zu messen, obwohl es sich literarischer Formen und Praktiken bedient,”⁷⁹ dan had het tegen het einde van de twintigste eeuw zijn status als literair genre bereikt: “[D]as Libretto als literarisches Phänomen.”⁸⁰ De groei van systematische studies over het libretto vanuit filologische hoek is vooral te danken aan de inzet van de literatuurwetenschapper Ulrich Weisstein.⁸¹ *Das Libretto* van de Duitse romanist Albert Gier was de eerste moderne en theoretisch gefundeerde monografie die het libretto beschrijft als literair genre. De inleidende hoofdstukken behoren tot de belangrijkste bijdragen aan de poëtica van het librettogenre. Het onderzoek van dit domein – dat hij van andere deeldomeinen van het libretto-onderzoek afscheurt – benoemt Gier als librettologie.⁸²

De librettotekst is niet langer de zuivere drager van de muziek en de handeling, “der Musick gehorsame Tochter”⁸³, maar een apart literair genre in het spanningsveld tussen literaire, dramaturgische en muzikale eisen. De musicoloog Peter Petersen opperde in 1999 dat “heute besteht kein Dissenz mehr darüber, daß auch Libretti konventioneller Ausrichtung (die also speziell für die Vertonung geschrieben wurden) literarische Texte sind.”⁸⁴ Het libretto is hiermee erkend als literair genre, dat – zoals ook het gesproken drama – naast de eigenschap als literaire tekst ‘an sich’ en leestekst nog een ander toepassingsgebied heeft. De literatuurwetenschappelijke interesse gebeurde parallel met de grote aandacht voor de operatekst binnen de musicologie. In de laatste dertig jaar hebben zowel literatuurwetenschappers, musicologen als theateronderzoekers de

⁷⁷ Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Rome, Edizioni dell’Ateneo, 1951, Patrick. J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, New York, A.A. Knopf, 1970, Antonio Cassi Ramelli, *Libretti e librettisti*, Milan, Ceschina, 1973 [gebaseerd op *Cinquanta librettisti dell’ottocento*, 1971], Gary Schmidgall, *Literature as Opera*, Kurt Honolka, *Kulturgeschichte des Librettos. Opern, Dichter, Operndichter*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979, Deirdre O’Grady, *The Last Troubadours. Poetic Drama in Italian Opera 1597-1887*, London, New York, Routledge, 1990, A. Gier, *Das Libretto*.

⁷⁸ Over de stand van het onderzoek: zie: S. Gostomzyk, pp. 15-21.

⁷⁹ Anna Amalie Abert, “Libretto”, in: Friedrich Blume, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 8 (Laaff-Mejtus), Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1960, pp. 708-727, p. 710.

⁸⁰ A. Gier, *Das Libretto*, p. VII.

⁸¹ U. Weisstein, “The Libretto as Literature”, pp. 3-15.

⁸² A. Gier, *Das Libretto*, p. 19.

⁸³ Hanjo Kesting, *Der Musick gehorsame Tochter. Mozart und Seine Librettisten*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005, p. 31: W.A. Mozart in een brief aan zijn vader (13 oktober 1781).

⁸⁴ P. Petersen, p. 57.

waarde van het libretto en de herwaardering van haar functie in de muzikale dramaturgie erkend.⁸⁵ De laatste decennia verscheen bovendien ook onderzoek verricht naar muzikale adaptaties van het oeuvre van één schrijver (zoals Daniel Albright en Arthur Graham over Shakespeare, Halliwell over James, François Jacob over Voltaire, Arnaud Laster over Hugo en Jerome Mitchell over Scott).

De eigenschappen van het libretto

In zijn beschrijving van het libretto als een literair genre noemt Gier de noodzaak van coupures en het samenvatten van de geadapteerde tekst en het vinden van de juiste mix in de tweedeling van introspectie en toneelactiviteit (“Dialektik von Ruhe und Bewegung”)⁸⁶ belangrijke aspecten van het adaptatieproces. Gier typeert het libretto aan de hand van vijf kenmerken waardoor hij het van het gesproken drama onderscheidt: het gezag van het waarneembare, de contrasterende structuur, de onafhankelijkheid van de delen, de onderbrokene tijdstructuur en de beknoptheid.⁸⁷ Als richtlijn en hulpmiddel zijn deze kenmerken goed bruikbaar voor librettisten: zij tonen aan waarmee ze rekening moeten houden bij het omvormen van een tekst naar een libretto.

De opera is een multimediale kunstvorm waarin al het waarneembare betekenisvol is voor het publiek. Het waarneembare komt tot uiting in het zichtbare (de toneelhandeling), in het hoorbare (het uiten en verklaren van gevoelens door de personages) en in af te leiden signalen (gezichtsuitdrukkingen, gebaren). Het gesproken theater kan naast de taal gebruik maken van lichaamstaal en mimiek om emoties non-verbaal te uiten. De opera heeft een extra troef met de intensifiërende werking van de muziek. De contrasterende structuur realiseert men op verschillende niveaus: zowel bij personages, ruimte als bij de plot. Tussen personages, situaties, gesloten nummers bestaan contrasterende en gelijkwaardige relaties. De onafhankelijkheid of zelfstandigheid van de delen blijkt onder meer in de gesloten nummers en de grote bedrijven die telkens een eenheid vormen. Gier ontdekt gesloten tijdseenheden binnen

⁸⁵ F. Della Seta, p. 69.

⁸⁶ Albert Gier, “A=B? Von der Kunst des Weglassens (und des Hinzufügens) im Opernlibretto”, in: Uwe Harten, Elisabeth Maier, Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Bruckner-Symposion: Fassungen, Bearbeitungen, 25 through 20 September 1996*, Linz, Anton Bruckner Institut Linz, 1998, pp. 9-16.

⁸⁷ A. Gier, *Das Libretto*, p. 14; S. Gostomzyk, pp. 37-39. Dieter Borchmeyer differentieert deze opsplitsing nog verder door de onderbrokene tijdstructuur verder te verfijnen: Dieter Borchmeyer, “Libretto. A Textform”, in: L. Finscher, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sachteil*, Bd. 5, 1996, pp. 1116-1123, pp. 1122-1123. Borchmeyer ontkent niet dat deze dramatische structuur vooral voor de opera van de negentiende eeuw van toepassing is, slechts gedeeltelijk voor de muziekdrama's van Wagner en amper nog voor de literatuuropera van de twintigste eeuw.

afzonderlijke beelden of bedrijven, die weliswaar syntagmatisch tot een geschiedenis met een vertrekpunt en een doel zijn verweven.⁸⁸

In gezongen muziektheater voorziet het ritme van de muziek in een tijdsdimensie die andere kunstvormen niet hebben. Het onderbrokene tijdsverloop in een opera zorgt voor een volledig andere structuur dan in het toneel.⁸⁹ Het tijdsverloop in een opera bestaat uit de afwisseling van de recitatieven of gesproken dialogen (deze elementen stuwden de handeling voort) en de muzikale nummers die de emotionele aspecten dragen (zij vertragen tot stoppen het tijdsverloop).⁹⁰ De expressie van emoties neemt de grootste ruimte in een opera in. In aria's, die de emoties muzikaal voorstellen en dikwijls slechts een minimum aan tekst nodig hebben, "dehnt sich die Zeit bis hin zum völligen Stillstand."⁹¹ Halliwell duidt op de noodzaak in de opera om momenten te isoleren waar actie kan vertragen tot bijna stoppen, zodat de componist de emoties die inherent zijn aan de situatie kan uitdrukken.⁹² Deze geïsoleerde momenten maken voor de componist "the escalation needed for operatic expansion"⁹³ mogelijk. Naast de onderbrokene tijdstructuur is de gelijktijdigheid binnen de opera een basiselement. "Daß die Personen so oft, vom Duett bis zum Ensemble, nicht nacheinander, sondern miteinander, gegeneinander und nebeneinander zu Wort kommen," beschrijft Ingeborg Bachmann als "eine den Schreibenden erregende Besonderheit der Oper."⁹⁴

Beknoptheid

Als het operagenre literaire werken gaat bewerken is inkorten meestal noodzakelijk. Beknoptheid is essentieel omdat het zingen van een regel tekst altijd langer duurt dan het uitspreken. Een van de grote opgaven van de bewerker bestaat erin zo delicaat mogelijk te reduceren zonder te veel verlies van inhoudelijke verbanden. Weisstein benadrukt dat de drastische inkrimping van de tekst in het adaptatieproces gevolgen heeft voor de actie, de personages en het dramatische verloop.⁹⁵ Beknoptheid bereikt men binnen het libretto door een concentratie van de handeling en de personages. Het schrappen van aparte scènes of van een volledige nevenactie versterkt de handeling.

⁸⁸ A. Gier, *Das Libretto*, p. 8.

⁸⁹ De onderbrokene tijdstructuur van de opera en de daaruit vloeiende eisen voor het libretto zijn goed onderzocht en gedocumenteerd. Het essay *Zeitstrukturen in der Oper* (1981) van Carl Dahlhaus was hierin een mijlpaal. Het werd opgenomen in: Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg, Emil Katzsbichler, 1983.

⁹⁰ Ekkehard Oehler, *Warum aber sind die Verse immer schlechter als die Musik? Aspekte der Librettistik nach Wagner*, Munich, Grin Verlag, 2005, p. 9.

⁹¹ E. Oehler, p. 9.

⁹² M. Halliwell, p. 48.

⁹³ M. Halliwell, pp. 48-49.

⁹⁴ Ingeborg Bachmann, "Notizen zum Libretto", in: *Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München, Zürich, Piper Verlag, 1978, pp. 433-436, p. 434 (oorspr. 1965).

⁹⁵ U. Weisstein, p. 9.

Dialogen kan men distilleren uit de literaire tekst terwijl men thema's en motieven kan vertalen naar een ander medium. De lijvigheid van de geadapteerde tekst heeft invloed op de mate waarin men schraapt. Het reduceren van de plot kan leiden tot een samenhangend en krachtig dramatisch effect, zoals bij de inkrimping van Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* (1600) tot ongeveer de helft in de gelijknamige opera van Benjamin Britten en Peter Pears uit 1960.

In de opera versterkt de muziek de emotionele tegenstellingen en spanningen die ontstaan door het noodzakelijke samendrukken. Fabrizio Della Seta wijst erop dat het libretto meestal veel korter is dan de geadapteerde tekst omdat men rekening houdt met de muzikale uitbreiding.⁹⁶ De componist heeft behoefte aan tussenpozen die hij muzikaal kan invullen. Componist en librettist moeten in de literatuur naar momenten zoeken die toelaten de tekst naar een operaniveau te tillen.⁹⁷ De kracht van muziek op het podium werkt intensifiërend.

De personages beperken gebeurt door het schrappen van nevenrollen, het samenvatten van verschillende personages tot één personage of het vertalen van spreekrollen naar stomme rollen. Maar ook het creëren van nieuwe personages is mogelijk. In de opera *Carmen* van Bizet fungeren twee nieuwe personages – Michaëla en Escamillo – als een contrast voor de hoofdpersonages Carmen en Don José. Een literair personage muzikaal laten optreden vereist een vereenvoudiging van het personage tot pure essentie. Het belangrijkste punt waarop opera verschilt van literatuur ligt uiteraard in het feit dat de protagonisten zingen. Het is evenzeer hoe en wat ze zingen als het zingen zelf dat het verschil maakt. Carmens identiteit – bepaald door haar geslacht, haar ras en de klasse waartoe zij behoort – komt tot uiting in haar muziek. Susan McClary heeft aangetoond hoe de muziek haar uitbeeldt. De sensuele dansdeuntjes verduidelijken haar seksualiteit, de etnische elementen van de oriëntaalse Spaanse muziek wijzen op haar raciale achtergrond en haar meest gekende aria's zijn gebaseerd op populaire Parijse cabaretversies van Spaanse en Cubaanse dansmuziek, de muziek van het nachtleven van de lagere klassen.⁹⁸

Hoewel men personages onmiskenbaar kan overbrengen van de ene tekst naar de andere, kunnen ze ingrijpend wijzigen in het adaptatieproces. Ligt een bekend literair werk aan de basis voor een opera dan komt het publiek naar de voorstelling met specifieke verwachtingen en met sterke affiniteiten voor de personages. Het literaire werk zelf en de held(in) hebben vaak een aura, waardoor elke nieuwe interpretatie en

⁹⁶ F. Della Seta, p. 69.

⁹⁷ G. Schmidgall, p. 11.

⁹⁸ Susan McClary, *Georges Bizet: Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 26-52.

vooral de transformatie naar het vaak relatief onbekende operagenre problematisch wordt.⁹⁹

Het bewerken van een narratieve brontekst

De transformatie van een verhalende tekst – met het sprookje *The Birthday of the Infanta* als casus in gedachten – in een libretto is problematisch. Niet het kiezen van een narratieve tekst op zich is zo bijzonder, maar wel de adequate overdracht van de narratieve structuur naar het muziektheater. De omzetting naar een libretto vereist de concentratie van de personages en de hoeveelheid tekst, de aanpassing aan de typische tijdstructuur en aan de contrasterende structuur eigen aan opera. De karakterisering en de dialogen van de personages moet men van een narratieve naar een dramatische modus omzetten, de mogelijke uitgestrekte ruimtes verenigen. Ten slotte moeten libretto, muziek en enscenering samen omgaan met het verlies van de verteller.¹⁰⁰

Dynamische markeringen, vocale toonhoogte en stembuigingen, melodie, harmonie, tempo en ritme zijn slechts enkele van de vertelwijzen waarmee de componist een personage kan karakteriseren en een situatie kan dramatiseren. Het waarneembare kan men aanscherpen door een vertelde passage in het libretto om te zetten naar een actieve scène. De overdracht van de conversatie gebeurt door het gebruik van de originele dialogen, het inkorten en delen van zinnen, zinnen in de mond van andere personages leggen en de transcriptie van indirecte naar directe rede.¹⁰¹ De transformatie van de ruimte naar het operatoneel vraagt een fundamentele verandering. De vertelde ruimte wordt een getoonde ruimte, het woord wordt decor. Deze transformatie gaat in de meeste gevallen gepaard met de concretisering en de begrenzing van het concept ruimte. Het tonen en uitbeelden van personages, van ruimte en van tijd komt in de plaats van het vertellen en het taalkundig presenteren.

De synthese van alle podiumelementen (zowel visueel, muzikaal als verbaal) vormen een opera-equivalent voor wat de oorspronkelijke auteur impliceerde. In de opera is muziek als verhalend element net zo belangrijk als de woorden, bovenop haar affectieve en zelfs nabootsende functie. Muziek in opera maakt het mogelijk een parallelle wereld te betreden achter de semantische inhoud van de woorden alleen. Opera kan een gevoel van innerlijkheid brengen. Muziek biedt tegelijkertijd een commentaar op het bewustzijn en de toegang tot het onderbewustzijn van de operapersonages.

Opera is een kunstvorm met een eigen consistentie en intensiteit. Opera is niet in de eerste plaats bezig met de ontwikkeling van de plot. Zijn sterkte ligt in het naar voren

⁹⁹ K. Moreland, p. 37.

¹⁰⁰ S. Gostomzyk, p. 43.

¹⁰¹ S. Gostomzyk, p. 41.

brengen van de intense emotionele en psychologische situaties. Emotionele verkenning van personages is een onderdeel van dit proces. De unieke kracht van de muziek ligt in zijn vermogen om emotie uit te drukken op een manier die onmogelijk is voor taal, functionerend op een onderbewust niveau. De impact van een operavoorstelling kan worden verklaard door het emotionele effect van de muziek op de toehoorder. De adaptatie van een literaire tekst naar het operagenre houdt een compromis in tussen de kwaliteiten van het geschreven of geacteerde woord en de unieke en aparte pracht van de muzikale expressie.¹⁰²

2.3 Muzikale adaptaties van Oscar Wilde

*Und jetzt, nachdem der (zuletzt komponierte) Tanz und besonders die Schlußszene in Musik getaucht ist, ist es kein Kunststück zu erklären, das Stück 'schrie (sic) nach Musik.'*¹⁰³

Richard Strauss – *Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern*

2.3.1 Een oeuvre in muziek gevat

Het oeuvre van Wilde als inspiratiebron

De betekenis van het werk van Wilde als bron voor muzikale adaptaties werd amper bestudeerd.¹⁰⁴ Nochtans danken heel wat composities hun ontstaan aan dit oeuvre. Het ontbreken van belangstelling voor de vele muzikale adaptaties in de kritische studies over Wilde maakt het opportuun hier aandacht aan deze creaties te besteden.¹⁰⁵

Strauss, Zemlinsky, Schreker en Leonard Bernstein behoren tot de grootste namen die zich lieten enthousiasmeren door het oeuvre van Wilde. Zijn populariteit in muziekmiddens was vooral groot bij de Angelsaksische toondichters en in het Duitstalige gebied. De bekendste muzikale adaptaties van de werken van Wilde zijn in

¹⁰² G. Schmidgall, p. 3.

¹⁰³ Geciteerd in: Erich H. Müller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Wien, Verlag L. Döblinger, 1955, p. 365.

¹⁰⁴ Voor alle detailinformatie betreffende de adaptaties en hun auteurs verwijs ik naar *Appendix: Tijdsbalk – Chronologische lijst van muziekwerken*.

¹⁰⁵ Robert Tanitch focust in *Oscar Wilde on Stage and Screen* (London, Methuen, 1999) op producties en adaptaties, maar is in zijn opzet vrij slordig en onvolledig.

het Duits. Het zijn het muziekdrama *Salome* van Strauss en de twee eenakters *Eine florentinische Tragödie* (1917) en *Der Zwerg* van Zemlinsky. De tijdsbalk van de muzikale adaptaties (cf. appendix) bewijst dat vanaf de première van de opera van Strauss bijna jaarlijks minstens één muzikale adaptatie het licht zag. Meer dan vijfhonderd muziekwerken – adaptaties en toneelmuziek – zijn teruggevonden binnen de klassieke muziek en het muziektheater. Muziek voor filmadaptaties,¹⁰⁶ popsongs¹⁰⁷ en jazzmuziek¹⁰⁸ geïnspireerd door de teksten van Wilde zijn niet in kaart gebracht. Evenmin was er aandacht voor de musicals, de biopics en de opera over de figuur van Wilde.¹⁰⁹ Het oeuvre van de auteur blijft het uitgangspunt. Deze tijdsbalk is niet exhaustief, enkel de in Westerse bronnen en media teruggevonden adaptaties zijn opgenomen.¹¹⁰ Misschien is dit slechts het topje van de ijsberg en zijn nog veel meer muzikale bewerkingen gecreëerd. Niet alle adaptaties slaagden erin de aandacht van het grote publiek te behouden. Het verschil in impact en succes tussen de verschillende adaptaties van één werk is vaak groot. Allerlei muziekvormen maken deel uit van zijn

¹⁰⁶ Verschillende componisten schreven muziek voor filmadaptaties. Voorbeelden zijn Alexandre Tansman voor *Flesh and Fantasy* (met onder meer een adaptatie van *Lord Arthur Savile's Crime* [1943]), Herbert Stothart voor *The Picture of Dorian Gray* (1945), Arthur Benjamin voor *An Ideal Husband* (1947) en Benjamin Frankel voor *The Importance of Being Ernest* (1952). *Querelle* (1982) van Rainer Werner Fassbinder bevat het lied “Each Man Kills The Things He Loves” (muziek Peer Raben, tekst uit *The Ballad of Reading Gaol*, uitgevoerd door Jeanne Moreau).

¹⁰⁷ Voorbeelden zijn “Each Man Kills the Things He Loves” (1988) van Gavin Friday and The Man Seazer, “Narcissist” (2004) van The Libertines (met de lijn “Wouldn't it be nice to be Dorian Gray, just for a day”) en “Scream” (2006) van Kill Hannah (met de lijn “Enacting Sybil Vane in some tragic play”), “Broken Love Song” (2009) van Pete Doherty (een strofe bevat “I never saw a man who looked/with such a wistful eye” uit *The Ballad*) en “Oscar Wilde gets out” (2013) van Elton John. Ook de leadzanger van The Smiths, Morrissey, vond inspiratie bij Wilde.

¹⁰⁸ Voorbeelden zijn “Nothing to Say. A Suite of Breathless Motion Dedicated to Oscar Wilde” van Peter Brötzmann en de adaptaties van *Hélas* en *Canzonet* op “The Shakespeare Album. Modern Jazz Interpretation of Sonnets by William Shakespeare and Oscar Wilde” van het Ilja Reijngoud Quartet en Fay Claassen.

¹⁰⁹ De musicals gebaseerd op het leven van Wilde waren weinig succesvol. *Dear Oscar* (muziek Addy O. Fieger; script en liedteksten Caryl Gabrielle Young) had in 1972 slechts vijf opvoeringen. *It's Wilde. A New Musical* (muziek van Randy Klein; script en liedteksten van Burton Wolfe) had in 1980 zeven opvoeringen. Beide flopten. Voor de biografische eenmansmusical *Utterly Wilde!!!* (liedteksten en muziek van John Franceschina) bewerkte Marc H. Glick woorden en werken van Wilde. Deze show uit 1995 kende slechts vijf voorstellingen. *Oscar Wilde. The Musical* (geschreven en geregisseerd door radio- en tv-presentator Mike Read) ging in première op 19 oktober 2004, maar sloot na één voorstelling. Later volgde *Wilde. A New Musical* (muziek van Aaron Alon; boek en liedteksten van Joe Barnes). Het project bleef onafgewerkt nadat in de zomer van 2011 de samenwerking tussen beiden stopte. De film *Wilde* (1997) heeft een originele filmscore van Debbie Wiseman. De première van de opera *Oscar* van de Amerikaanse componist Theodore Morrison en de librettist John Cox vond plaats op 27 juli 2013.

¹¹⁰ Een aantal onderzoekers besteedt aandacht aan de receptie van Oscar Wilde in niet-Westerse gebieden, bijvoorbeeld Linda Piu-Ling Wong, “The Initial Reception of Oscar Wilde in Modern China: With Special Reference to *Salome*”, in: *Comparative Literature and Culture* 3, september 1998, pp. 52-73, “Urban and Intellectual Beauty: Aspects of Oscar Wilde's Influence on Modern Chinese Literature”, in: *ABEI Journal: The Brazilian journal of Irish Studies: Interrelations* 5, juni 2003, pp. 89-100 en Evgenii Bershtein, “Next to Christ: Oscar Wilde in Russian Modernism”, in: S. Evangelista, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, pp. 285-300. De aandacht buiten de Westerse wereld voor het oeuvre van Wilde kan ook daar aanleiding hebben gegeven tot muzikale adaptaties.

erfenis. De vele adaptaties binnen het muziektheater illustreren hoe bewerkers de teksten van Wilde adopteren als een pretekst voor kunstenaars die ze gebruiken als een springplank voor hun eigen creaties.

Muzikale aandacht tijdens het leven van Oscar Wilde

Wilde en zijn oeuvre werden al tijdens zijn leven in muziek gevat. Op 2 december 1880 vroeg Alfred Thompson, uitgever van het satirische tijdschrift *Pan*, aan Wilde enkele verzen te schrijven voor een romantische melodie van Frederick H. Cowen. *To Helen* (*Serenade of Paris*) verscheen in *Pan Musical Supplement* op 8 januari 1881 en werd als *Serenade (For Music)* in de bundel *Poems* uit 1881 herdrukt. Hiermee verleende Wilde voor het eerst zijn medewerking aan een muzikaal werk. De Amerikaan Edwin Christie bewerkte in 1883 het gedicht tot het lied *Loved for Evermore* nadat in 1882 een anonieme componist ook een adaptatie had gepubliceerd.¹¹¹ Twee andere gedichten werden vrij vlug op muziek gezet: *In the Forest*¹¹² (1891) door Edwin Tilden en *Under the Balcony* als *Oh! Beautiful Star*¹¹³ (1892) door Lawrence Kellie.

Het door Wilde gecultiveerde imago als estheet inspireerde tijdgenoten herhaaldelijk tot muzikale parodieën, zoals de komische opera *Patience*¹¹⁴ van Gilbert en Sullivan uit 1881 en de muzikale persiflage *The Poet and the Puppets* uit 1892. Naar aanleiding van de opvoeringen van *Patience* in de Verenigde Staten organiseerde de impresario Richard D'Oyly Carte een lezingentournee voor Wilde door de Verenigde Staten en Canada. Deze rondreis op het Noord-Amerikaanse continent in 1882 gaf aanleiding tot een hele reeks luchtige composities: dansen zoals de Wildegalloppes en -polka's, de *Oscar Wilde Forget-Me-Not*-walsen van Amy Henry en populaire liedjes zoals *Oscar* van E. Jonghman op een tekst van Harry Adams die volgende regels bevat:

I'm a very aesthetic young man,
A non-energetic young man;
I'm a bitter and mildy,
Naturey chily,

¹¹¹ S. Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, p. 173.

¹¹² "In the Forest", in: *Lady's Pictorial Christmas Number*, page 9, 1889. Op muziek gezet door Edwin Tilden en gepubliceerd door Miles and Thompson, Boston, U.S.A., 1891.

¹¹³ *Oh! Beautiful Star. Serenade*. Het gedicht *Under the Balcony*, dat voor het eerst verscheen in de *New Shakespearean Show-Book* op 29 mei 1884, werd op muziek gezet door Lawrence Kellie en gepubliceerd door Robert Cocks & Co, New Burlington Street, London, in 1892.

¹¹⁴ *Patience, or Bunthorne's Bride* is een 'comic opera' in twee bedrijven van W.S. Gilbert en Arthur Sullivan. Het werk ging in première in de Opera Comique, Londen, op 23 april 1881 en verhuisde op 10 oktober 1881 naar het nieuwe Savoy Theatre. Het kende zijn Amerikaanse première in het Standard Theatre, New York, op 22 september 1881. De librettist W.S. Gilbert (1836-1911) en de componist Arthur Sullivan (1842-1900) vormden in het Victoriaans tijdperk een muzikaal succesvol partnerschap en schreven tussen 1871 en 1896 veertien komische opera's.

Oscary Wildy man.¹¹⁵

Binnen het muziektheater was de burleske *The Poet and the Puppets*, “a Travestie suggested by *Lady Windermere’s Fan*,” de eerste adaptatie. Deze nogal rancuneuze parodie van Charles H.E. Brookfield met muziek van Jimmy Glover opende op 19 mei 1892 in het Comedy Theatre te Londen en speelde er tien weken, tot eind juli 1892.

Pianist en componist Dalhousie Young engageerde Wilde na zijn vrijlating in 1897 om een operalibretto over Daphnis en Chloé te schrijven. Wilde en Douglas werkten tijdens hun verblijf in Villa Giudice in Psillipo aan een aantal teksten, maar Young gaf het project vrij vlug op. Het muziekdrama van Strauss geeft in de twintigste eeuw het echte startsein voor de muzikale adaptatiegeschiedenis.

Muziek voor *Salomé*

Salomé inspireerde in de loop van de twintigste eeuw tot heel wat composities. Ieder decennium opnieuw bezielt deze *femme fatale* minstens één componist. Hoewel Wilde de muzikaliteit van zijn drama erkende (“The recurring phrases of *Salomé*, that bind it together like a piece of music with recurring motifs, are, and were to me, the artistic equivalent of the refrains of old ballads” [CL 874]), heeft hij er nooit aan gedacht dat zijn stuk een toekomst als muziekwerk was beschoren. Nochtans is de adaptatie van Strauss vandaag minstens even bekend als het origineel. De aantrekkingskracht van *Salomé* op musici heeft niet uitsluitend te maken met de plot, maar tevens met de muzikaliteit waarvan het drama is doordrongen (cf. supra: Dl. 1. Hfdst. 1: n. 54). James Joyce refereert aan *Salomé* als “his fantastic legend, his opera – a polyphonic variation on the rapport of art and nature.”¹¹⁶

Henry Edward Krehbiel vermeldt dat de Frans-Argentijnse componist Herman Bemberg in 1894 als eerste *Salomé* zou verklanken.¹¹⁷ Dat deze eer Bemberg toekomt, is een foute vaststelling. Geen andere studie maakt gewag van deze adaptatie. Het Théâtre de l’Œuvre te Parijs bracht de première van het drama pas op 11 februari 1896. Er zijn weinig gegevens gekend over de muzikale omkadering van deze eerste opvoering. René Darlay, een jonge onbekende componist van chansons, leverde de muziek voor de dans

¹¹⁵ Stuart Mason, *Oscar Wilde and The Aesthetic Movement*, New York, Haskell House Publishers, 1920, p. 1880.

¹¹⁶ Ellsworth Mason, “James Joyce’s shrill note – The Piccolo della Sera Articles”, in: *Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal*, vol. 2, nr. 3 (oktober 1956), pp. 115-139, p. 128.

¹¹⁷ Henry Edward Krehbiel, *Chapters of Opera: Being Historical and Critical Observations and Records concerning the Lyric Drama in New York from its earliest Days down to the Present Time: Chapter XVII: The Advent of Melba and Calvé*, op: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5995/pg5995.html> [16 maart 2016]: “[S]o far as I know, he was the first musician who wrote music for Oscar Wilde’s *Salomé*.” In *The New Grove Opera*, op <http://www.oxfordmusiconline.com> [16 maart 2016], lezen we “Among Bemberg’s other operas, *Cleopatra* was announced in New York in 1894 and *Salomé* soon after in Paris at the Théâtre de la Renaissance.”

van Lina Munte.¹¹⁸ Een vrij ironische beschrijving in de pers typeerde deze “musique au rythme curieux, à la mélodie originale, jouée par un piano faux, et une flûte qui ignorait la mesure.”¹¹⁹ De Engelse componist Frederick Delius overwoog na de compositie van de opera *Margot la rouge* in 1902 *Salomé* te toonzetten, maar ging niet door met zijn plan. In het eerste decennium van de twintigste eeuw hadden twee componisten ongeveer tegelijkertijd de idee om aan het drama een opera te wijden: Richard Strauss en Antoine Mariotte.

Salome van Richard Strauss

De Duitse componist zag *Salomé* het eerst in de Berlijnse productie van de Oostenrijkse regisseur Max Reinhardt van 1902, met Gertrud Eysoldt in de titelrol. *Salome*, in een vertaling van Hedwig Lachmann, werd op 15 november 1902 in het Kleines Theater te Berlijn opgevoerd als onderdeel van een privématinee samen met *Bunbury* (*The Importance of Being Earnest* in een vertaling van Felix Paul Greve). De regie was in handen van Friedrich Kayssler en Hans Oberländer, onder de supervisie van Reinhardt. Deze productie betekende zowel een mijlpaal in Reinhardts carrière als in de geschiedenis van het stuk. De Maeterlinckiaanse herhalingen in de tekst en het frequent vervangen van taal door geluid, beweging en dans maakten de productie bijna tot een opera. De opvoering liet een immense indruk na op Strauss. De Weense dichter Anton Lindner, van wie Strauss in 1898 *Hochzeitlich Lied* had getoonzet, wees hem voordien al op de muzikale mogelijkheden van het stuk en stelde hem toen een libretto voor. Hij zond Strauss in januari 1902 een exemplaar van *Salomé* en twee maanden nadien volgde een bewerkte openingsscène als voorbeeld van zijn tekstbewerking.¹²⁰ Strauss besloot uiteindelijk de dramatekst – in de vertaling van Hedwig Lachmann – zelf aan te passen:

Auf meine Zustimmung hin schickte er mir ein Paar geschickt versifizierte Anfangsszenen, ohne daß ich mich zur Komposition entschließen konnte, bis es mir eines Tages aufstieg: Warum komponiere ich nicht gleich ohne weiteres “Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!”¹²¹

¹¹⁸ Opzoekingen door prof. Emily Eells, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense. Persoonlijke mail van Emily Eells, 25 januari 2011. Mijn dank aan Emily Eells voor het delen van deze informatie.

¹¹⁹ *Le Pompier de Service*, ‘La Soirée parisienne’, ‘Recueil factice du Théâtre de l’Œuvre’, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque nationale de France, RE 10889 (Microfilm 102070). Geciteerd in: Clair Rowden, (ed.), *Performing Salome, Revealing Stories*, London and New York, Routledge, 2016 (oorspr. 2013), p. 10 n. 50.

¹²⁰ Michael Kennedy, *Richard Strauss*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 41-42; Roland Tenschert, “Strauss as librettist”, in: D. Puffett, (ed.), pp. 36-50, p. 36. Het ging om de eerste editie van de vertaling door Lachmann, geïllustreerd door Marcus Boehmer.

¹²¹ Richard Strauss, “Salome”, in: Willi Schuh, (ed.), *Betrachtungen und Erinnerungen*, Munich; Mainz, Piper & Schott, 1989, pp. 224-229, p. 224.

Salome betekende een keerpunt voor Strauss. De opera bevestigde zijn faam als leidend muziekdramaturg en als een opmerkelijk modernistische componist. Strauss gaf het drama een plaats in de muziekgeschiedenis en maakte de adaptatie tot een stijlvoorbeeld van de 'Literaturoper.' Het meesterwerk impliceerde het begin van het muzikale expressionisme en was een grote stap in de richting van de atonaliteit.

Door de vele opvoeringen heeft de opera een fundamentele rol gespeeld in de ontvangst en de verankering van het werk van Wilde in de Westerse literaire context. De operaversie nam snel de plaats in van het oorspronkelijke drama als medium voor de verbreiding van dit oeuvre, zeker in Duitstalig gebied: "[I]t was Strauss's operatic version, a single act lasting 1 ¾ hours, which ensured Wilde's permanent entry into the mainstream of German culture."¹²² Door het welslagen van de opera kon het werk van Wilde in de eerste decennia van de twintigste eeuw overleven in de progressieve literaire en artistieke kringen in Europa, op een moment dat zijn geschriften voor de exponenten van het literaire modernisme minder interessant leken. De creatie van Strauss hield de interesse van het publiek levend.¹²³ Het muziekdrama kende van bij aanvang veel bijval en is nog steeds een van de grote partituren uit de modernistische opera. Twee jaar na de première op 9 december 1905 had de opera al een vijftigtal verschillende producties gekend.¹²⁴ Het was het succes van Strauss dat componisten en librettisten ertoe aanzette in het oeuvre van Wilde naar een vergelijkbare vertoonbare stof te zoeken.

Strauss voltooide op 13 september 1905 een Franstalige versie, die Adolf Fürstner in 1906 als pianopartituur uitgaf.¹²⁵ In de vocale lijnen waren aanpassingen nodig om tegemoet te komen aan de oorspronkelijke Franse tekst.¹²⁶ Deze Franse versie geraakte

¹²² Robert Blackburn, "The Unutterable and the Dream. Aspects of Wilde's Reception in Central Europe 1900-1922", in: *Irish Studies Review*, vol. 3, 1995, nr. 11, pp. 30-35, p. 32.

¹²³ Stefano Evangelista, "Introduction: Oscar Wilde: European by Sympathy", in: S. Evangelista, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, pp. 1-19, p. 8.

¹²⁴ Uitgebreide aandacht aan de eerste recensies onder meer bij John Williamson, "Critical Reception", in: D. Puffett, (ed.), pp. 131-144 en bij Franzpeter Messmer, (Hrsg.), *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, Pfaffenhofen, Walter Ludwig, 1989, pp. 30-68.

¹²⁵ Strauss ondervond heel wat problemen met de toonzetting van de Franse tekst en onderhield met Rolland een uitgebreide correspondentie betreffende de uitspraak en de klemtonen in het gezongen Frans. Zie: *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance, Fragments de Journal*, Paris, Editions Albin Michel, 1951, pp. 36-62.

¹²⁶ Na een private opvoering in maart 1907 in het Petit-Théâtre in Parijs ging deze Franstalige versie officieel in première op 25 maart 1907 in het Théâtre de la Monnaie in Brussel. Later gaf Strauss aan Joseph de Marliave de toelating voor een nieuwe Franse vertaling op de tekst van Lachmann. Deze editie, in 1909 uitgegeven bij Fürstner en op 6 mei 1910 in première gegaan in het Palais Garnier in Parijs, was bedoeld om de vocale lijnen van de Duitse partituur te kunnen volgen. Zie: Stephan Kohler, "Die französische Salomé", in: *Tekstboek bij de cd-opname Richard Strauss. Salomé; Version française originale d'Oscar Wilde*, Virgin Classics, 1991, pp. 70-73, p. 73 ; M. Kennedy, *Richard Strauss* (1995), p. 42; Michel Gribenski, "Chanter comme des personnes naturelles. Apocope de l'e caduc et synérèse chez Debussy et quelques-uns de ses contemporains", in: *Cahiers Debussy*, 2007, nr. 31, pp. 5-48, p. 8 en François Lehel, "Comme la princesse Salomé est belle ce soir dans sa version originale!", in: *Salomé. Richard Strauss*, pp. 33-39, pp. 35-36 [Programmaboek van de opvoering van de Franse versie van *Salomé* door Opéra Royal de Wallonie tussen 7 en 18 juni 2011].

vergeten. Medewerkers van het Richard-Strauss-Institut herontdekten ze, waarna ze door uitvoeringen in 1989 in Montpellier en het daaropvolgende jaar in Lyon terug onder de aandacht kwam.

Het succes van Strauss' operabewerking had als gevolg dat weinig componisten zich nog waagden aan een nieuwe adaptatie (met uitzondering van toneelmuziek voor nieuwe theaterproducties). Honderd jaar nadat Strauss de Reinhardtproductie bijwoonde, ging een nieuwe Duitse opera-adaptatie in première. De première van *Das Salome-Prinzip*, een kameropera van Enjott Schneider uit 1982-1983, vond in 2002 plaats in Gelsenkirchen. *Salomé* vond ook haar weg naar het modernere musicalrepertoire. De adaptatie van de Roemeense componist en regisseur Alexandre Diaconu ging in de Franse versie op 22 december 2013 in het Théâtre de la Reine Blanche in Parijs in première.

Salomé van Antoine Mariotte

De Franse componist Antoine Mariotte leerde al op het einde van de negentiende eeuw *Salomé* kennen. Hij startte in 1902, vóór Strauss, met het componeren en werkte jaren aan de toonzetting.¹²⁷ Pas toen de compositie bijna klaar was, vroeg hij aan de nazaten van Wilde en de uitgever Methuen de toestemming om de dramatekst te gebruiken. De rechten waren echter al verkocht aan Fürstner, de uitgever van Strauss. Betwistingen hierrond verhinderden opvoeringen van de opera. Het werk ging uiteindelijk op 30 oktober 1908 in Lyon in première.¹²⁸

Salomé is de eerste opera van Mariotte, die ervoor koos de oorspronkelijke Franse tekst zeer letterlijk te volgen. De opera is een weerspiegeling van de politieke context in Frankrijk: Mariotte verwijderde het joodse element uit het origineel omdat de opera in première ging te midden van de Dreyfusaffaire. Het werk is ook een voorbeeld van de literatuuropera: net zoals Strauss heeft Mariotte slechts een aantal passages ingekort of weggelaten. De coupures van beide componisten zijn niet dezelfde, maar komen grotendeels overeen. Hoewel sommige recensenten de mening zijn toegedaan dat de creatie van Strauss het werk op muzikaal gebied overschaduwde, kan men de kwaliteiten ervan niet negeren.¹²⁹

¹²⁷ Hierover meer bij Déborah Bonin, "Un opéra français d'après la Salomé de Wilde, l'appropriation d'un drame", in: *Cahiers Victoriens & Édouardiens*, nr. 72 (oktober 2010), pp. 7-8, 147-165, 291.

¹²⁸ Naar aanleiding van de parallele opvoering van de opera's (Strauss 27 november, 1 en 3 december 2005 en Mariotte 29 november en 4 december 2005) door de Opéra de Montpellier besteedde Concert Classique aandacht aan de zaak Strauss/Mariotte. Zie: Alain Cochard, "Strauss/Mariotte: les deux *Salomé* à Montpellier", 27 november 2005, in: *Concert Classic.com*, op: <http://www.concertclassic.com/article/straussmariotte-les-deux-salome-montpellier> [16 maart 2016].

¹²⁹ Edwin Baumgartner, "Mariotte: Salomé. Die andere 'Salome'", in: *Wiener Zeitung*, 31 januari 2007, op: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/cds/277178_Mariotte-Salome.html?em_redirect_url=%2Fthemen_channel%2Fwzkunstgriff%2Fcds%2F277178_Mariotte-Salome.html

Mariotte geeft regieaanwijzingen met betrekking tot de dans van Salomé en voegt parfum en licht toe. Daarmee realiseert hij de initiële idee van Wilde om met behulp van brandende vuurpotten met wierook emoties over te brengen: “Certainly a violet sky and then, in place of an orchestra, braziers of perfume. Think – the scented clouds rising and partly veiling the stage from time to time – a new perfume for each emotion.”¹³⁰ Na een reeks opvoeringen in een aantal Franse steden geraakte de opera vanaf de jaren twintig langzamerhand vergeten tot men hem bij het begin van de eenentwintigste eeuw herontdekte.¹³¹

Toneel- en dansmuziek voor *Salomé*

Voor het drama *Salomé* werd bij het begin van de twintigste eeuw nieuwe muziek gecomponeerd telkens het stuk op andere podia werd gecreëerd. Deze toneelmuziek en de muziek voor een aantal choreografieën uit dezelfde periode bezitten enige muzikale waarde.

Het Europese succes van *Salomé* was grotendeels te danken aan het werk van Reinhardt; hij slaagde erin een gestileerd theatraal ‘Gesamtkunstwerk’ te brengen. De toneelmuziek voor de productie uit 1902 is gecomponeerd door Max Marschalk en Friedrich Bermann. Marschalk componeerde nieuwe inleidende muziek voor de publieke voorstelling in september 1903 in het Neues Theater. Er was geen muziek in de eerste voorstellingen van het stuk in Londen.¹³² De Antwerpse componist en dirigent

[16 maart 2016]: “Natürlich ist Mariottes “Salomé” damit im Vergleich zu Strauss das unterlegene Werk. Dennoch sollte man es kennen – weniger, um Strauss’ Geniestreich besser positionieren zu können, sondern vielmehr um die Kenntnisse über das ohnedies viel zu wenig bekannte französische Musiktheater zu erweitern.” René Dumesnil, *La Musique contemporaine en France*, Paris, Armand Colin, 1930, vol. 2, p. 114: “Entre le tempérament de Richard Strauss et celui d’Antoine Mariotte, il y a bien des différences, et les deux *Salomé* ont chacune ses mérites. J’ai dit ailleurs ceux que je trouvais à l’œuvre puissante de Strauss ; l’œuvre d’Antoine Mariotte est moins massive, moins développée orchestralement. Mais elle témoigne d’une science très solide de l’instrumentation ; l’invention mélodique, cependant abondante, a maintenu l’auteur dans une ligne un peu monotone et, sauf à la fin, après la décollation, quand Salomé caresse la tête de sa victime, on ne voit pas les jets de lumière que l’on attendait dans ce drame. Mais rien que pour ce finale, pour la prière de Nazaréens, la *Salomé* de Mariotte mérite une place de choix dans la musique dramatique contemporaine, et il est surprenant qu’un pareil ouvrage, et aussi achevé, ait pu être menacé d’anéantissement.” Zie ook: R. Strauss et R. Rolland, pp. 95-99.

¹³⁰ R. Ellmann, p. 351.

¹³¹ Première Lyon, Grand-Théâtre, 30 oktober 1908. Het volgende decennium waren er voorstellingen te Parijs, Théâtre de la Gaîté-Lyrique, 1910, in Nancy, Le Havre, Marseille, Genève, Praag en opnieuw te Parijs, Opéra de Paris, 1 juli 1919. De opera verdween van de speellijsten tot in de huidige eeuw: Gießen, Stadttheater, 14 april 2002: concertante versie, Montpellier; Opéra Berlioz-le Corum, 21 juli 2004: concertante versie; Neustrelitz, Landestheater Neustrelitz, 4 december 2004: scenische versie; Montpellier, Opéra National de Montpellier, 27 november 2005: scenische versie naast recentere opvoeringen.

¹³² The New Stage Club bracht *Salome* op het toneel op 10 en 13 mei 1905 in het Bijou Theatre in Archer Street, Westbourne Grove. Charles Ricketts was de motiverende kracht achter de volgende productie in Londen: *Salome* werd op 10 en 18 juni 1906 door de Literary Theatre Society in de King’s Hall in Archer Street, Covent Garden, opgevoerd als de tweede helft van een dubbele affiche samen met *A Florentine Tragedy*. Hoewel het

Flor Alpaerts was verantwoordelijk voor de toneelmuziek bij de opvoeringen van *Salomé* in de Nederlandsche Schouwburg te Antwerpen in 1907. In mei 1909 werd de productie *Salome* voorgesteld in het Fulham Theatre in Londen met muziek voor de *Dance of the Seven Veils* gecomponeerd door Granville Bantock.¹³³ De productie van de theatermaker Aleksandr Tairov in het Kamertheater in Moskou uit 1917 is zeker de belangrijkste van de vroege Russische *Salomés*. De Tsjechische muzikant Jules Gyutel schreef de toneelmuziek.¹³⁴

Heel de twintigste eeuw is nieuwe toneelmuziek voor *Salomé*-producties gecomponeerd. De onuitgegeven partituur van Leonard Bernstein en de muziek van de componisten Constant Lambert, Toshiro Mayuzumi, Roger Doyle en Paul Bowles voor de producties van respectievelijk Terence Gray, Yukio Mishima, Steven Berkoff en Joseph A. McPhillips III springen daarbij in het oog.

Het *Salomé*-thema diende als intertekstueel gegeven voor dansers en choreografen. Tal van danseressen waren begerig om *Salomé* te vertolken. Belangrijke originele bijdragen waren de prestaties van de danseressen Loie Fuller, Maud Allan, Ida Rubinstein en Mata Hari.¹³⁵ Pionier op het gebied van de *Salome*-dansrage of de ‘*Salomania*’ is de in Amerika geboren Loie Fuller. Zij probeerde rond 19 maart 1895 de rol voor het eerst uit in een lyrische pantomime in de Comédie-Parisienne in Parijs.¹³⁶ De muziek was van de Franse componist Gabriel Pierné. Het libretto van Armand Silvestre en Charles Henry Meltzer baseerde zich op de opera *Hérodiade* (1881) van Massenet, zelf een bewerking van de novelle van Gustave Flaubert.¹³⁷ In november 1907 waagde Fuller zich een tweede maal aan een *Salomé*-interpretatie. Zij danste het ballet *La tragédie de Salomé* in het Théâtre des Arts in Parijs. De muziek was van de jonge Franse componist Florent Schmitt. De verhaallijn kwam van een gedicht van Robert d’Humières. Op 30 december 1906 danste Maud Allan in Wenen de première van haar vijftien minuten durende act, *The Vision of Salome*, die was gebaseerd op Wilde. De partituur is verloren

bijna vijftientwintig jaar zou duren vooraleer een productie van vergelijkbaar belang in Londen verscheen, verdween het stuk niet uit het zicht.

¹³³ William Tydeman and Steven Price, *Wilde - Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 76. Deze muziek was waarschijnlijk identiek aan de muziek van Bantock voor de productie van J.T. Grein op 19 april 1918 in de Royal Court Theatre in Londen. De muziek gebruikt voor deze productie was Bantocks *Dance of the Seven Veils* en een prelude door Howard Carr, die ook het orkest dirigeerde. Maud Allan speelde *Salome* zowel als danseres als in de dramatische rol.

¹³⁴ Oliver M. Sayler verklaart in *The Russian Theatre*, London, 1923, p.154: “[E]xotic music, half barbarous, half over-civilised, composed principally for the horns.” Geciteerd in: W. Tydeman and S. Price, pp. 69-70.

¹³⁵ Udo Kultermann, “The “Dance of the Seven Veils”. *Salome* and Erotic Culture around 1900”, in: *Artibus et Historiae*, vol. 27, 2006, nr. 53, pp. 187-215, pp. 206-207.

¹³⁶ W. Tydeman and S. Price, p. 137, Rhonda K. Garelick, *Electric Salome. Loie Fuller’s Performance of Salome*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 93; P. Dierkes-Thrun, p. 85.

¹³⁷ P. Dierkes-Thrun, p. 85. *Hérodiade* is een opera van Jules Massenet op een libretto van Paul Milliet en Henri Grémont gebaseerd op het verhaal *Hérodias* van Flaubert. Het werk speelde op 19 december 1881 voor het eerst in het Théâtre de la Monnaie te Brussel.

gegaan. Daardoor is het onduidelijk of Allan op originele muziek van de Belgische muzikant en criticus Marcel Rémy danste, of, zoals algemeen wordt aangenomen, het oosters klinkende muziekstuk een bewerking was van de ‘Tanz der sieben Schleier’ van Strauss door Rémy.¹³⁸ Ida Rubinstein wou zo graag Salomé dansen dat ze het drama van Wilde liet vertalen in het Russisch. Haar dans, een choreografie door Michel Fokine op muziek van de Rus Alexander Glazoenov, werd in 1908 voor het eerst opgevoerd in Sint-Petersburg. Ook Mata Hari had de ambitie als Salomé te verschijnen. Zij stelde haar impresario Gabriel Astruc voor de rol van Salomé te dansen bij de Franse première van de Duitstalige *Salome* van Strauss in Parijs op 8 mei 1907.¹³⁹ Astruc deelde haar enthousiasme niet en het duurde tot 1912 voor zij eindelijk deze rol zou dansen. In besloten kring, in het paleis van de Italiaanse prins van San Faustino in Rome, vond haar enige uitvoering van de dans van Salomé plaats.

Salomé lag in de twintigste eeuw ook aan de basis van vergeten adaptaties zoals de balletten van de Japanse componist Akira Ifukube uit 1949 en van de Hongaar Emil Petrovics uit 1978 naast de onafgewerkte cinema-opera (ontstaan omstreeks 1931) van de Amerikaanse componist John Becker.

Adaptaties van de overige drama's en dramafragmenten van Wilde

De overige drama's genoten niet dezelfde interesse van componisten of librettisten. In de musical *Vera Wilde* uit 2002 confronteerde de auteur en componist Chris Jeffries Wilde met Vera Zasulich, de Russische revolutionaire, waarop *Vera, or The Nihilists* (1880) losjes was gebaseerd. Dit is de enige teruggevonden muzikale creatie die verwijst naar Wildes eerste toneelstuk. Terwijl *Vera* in 1883 flopte in Amerika triomfeerde *Fédora* van Victorien Sardou, een theaterstuk met een gelijklopend thema.¹⁴⁰ Dit drama werd in 1898 op muziek gezet door de Italiaanse componist Umberto Giordano op een libretto van Arturo Colautti. De succesrijke première met in de hoofdrollen Gemma Bellincioni en Enrico Caruso resulteerde in een grote bijval gedurende de eerste decennia van de twintigste eeuw. De populariteit van Giordano's opera kan ook een mogelijke reden zijn voor het gebrek aan muzikale interesse voor *Vera* bij het begin van de twintigste eeuw. *The Duchess of Padua* inspireerde zeker tot twee operabewerkingen. De Amerikaanse zangeres en componiste Jane Van Etten toonzette het werk in 1914 als de opera *Guido*

¹³⁸ Clair Rowden, “Whose/Who's Salome? Natalia Trouhanowa, a Dancing Diva”, in: *Performing Salome, Revealing Stories*, pp. 71-98, p. 75 n. 16.

¹³⁹ Cynthia Dariane, *Salomé danse-t-elle? Enquête sur les représentations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin aux XIXème et XXème siècle*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, pp. 232-233, op: www.theses.fr/2013PAUU1008.pdf [20 juli 2016]. De dans met de zeven sluiers werd bij de eerste operavoorstellingen vaak uitgevoerd door een danseres en niet door de sopraan die de rol van Salome zong.

¹⁴⁰ A. Bird, pp. 21-22.

Ferranti. Zeventien jaar later ging *La duchesse de Padoue* van de Franse componist Maurice Le Boucher in première in Parijs. Op het einde van de twintigste eeuw zette de Amerikaanse zanger en componist Henry Muldrow teksten uit *The Duchess of Padua* op muziek.¹⁴¹ Het onafgewerkte dramafragment *La Sainte Courtisane* inspireerde de Duitser Rudolf Wagner-Régeny in 1930 tot een muzikale scène voor recitanten en kamerorkest.

A Florentine Tragedy kon meer bekoren en was de basistekst voor enkele operabewerkingen. Christopher Hailey beschouwt nochtans de abrupte ommekeer aan het einde van het fragment – waarbij de man en de vrouw zich in een passionele omhelzing herenigen boven het lijk van de minnaar – als het grootste struikelblok om het stuk te transformeren in een opera.¹⁴² Desondanks wekte het fragment vlug de interesse van componisten op. In 1906 vond Giacomo Puccini het toneelstuk van Wilde “mooi, inspirerend, sterk en tragisch, een rivaal voor Salome, maar menselijker, echter.”¹⁴³ Hij was de eerste componist die het dramafragment als basis voor een libretto overwoog, maar hij twijfelde en ging er niet mee door. In 1913 dacht Ferruccio Busoni aan een adaptatie, maar ook hij zette zijn plan niet door.

In tegenstelling tot Puccini maakte voor Zemlinsky net het fragmentarische karakter deel uit van de aantrekkingskracht van het stuk. De première van *A Florentine Tragedy* in een Duitse prozavertaling door Max Meyerfeld vond plaats op 12 januari 1906 in het Deutsches Theater te Berlijn. Zemlinsky baseerde zich op deze vrije Duitse vertaling.¹⁴⁴ Hij bracht met de eenakter *Eine florentinische Tragödie* in 1917 een “Literaturoper der europäischen Décadence”¹⁴⁵ op de Bühne. Richard Flury was de eerste van een hele reeks Zwitserse componisten die de komende decennia aandacht zouden besteden aan Wilde.¹⁴⁶ Flury maakte voor zijn opera-adaptatie uit 1929 gebruik van dezelfde vertaling van Meyerfeld. Andere adaptaties van het dramafragment zijn de in de vergetelheid geraakte Hongaarse opera van Erzsébet Szönyi uit 1957 en het werk van Caspar René Hirschfeld uit 1991. De rode draad van de opera *Maddalena* (ontstaan tijdens de jaren 1911-1913) van Sergej Prokofjev lijkt op *A Florentine Tragedy*.¹⁴⁷ Het libretto, gebaseerd op

¹⁴¹ De Amerikaanse zanger en componist Henry Muldrow nam in 1999 de cd *A Symphony of Sorrow* op, gezongen door de mezzosopraan Cécile van de Sant. Muldrow plaatste muziek onder vier teksten van Wilde uit *The Duchess of Padua*. De teksten zijn: *I have it not, What if I do not speak at all?, Guilty, Will you not say you love me?*

¹⁴² Christopher Hailey, “Alexander Zemlinsky. *A Florentine Tragedy*”, in: Tekstboek bij de cd-opname van Zemlinsky. *Eine florentinische Tragödie*, London, Decca, 1997, pp. 9-11, p. 10.

¹⁴³ Wolfgang Marggraf, *Giacomo Puccini*, New York, Heinrichshofen Edition, 1984, p. 131.

¹⁴⁴ Mikuláš Bek, “On the Dramaturgy of Zemlinsky’s “*Eine florentinische Tragödie*””, in: *Cambridge Opera Journal*, vol. 7, nr. 2 (juli 1995), pp. 165-174, p. 167.

¹⁴⁵ Jürgen Maehder, “*Eine florentinische Tragödie* als Literaturoper der europäischen Décadence”, in: Tekstboek bij de cd-opname Zemlinsky. *Eine florentinische Tragödie*, London, Decca, 1997, pp. 17-21.

¹⁴⁶ Hans Leger, Franz Tischhauser, Hans Schaeuble, Heinrich Sutermeister, Max Lang en Paul Burkhard zouden volgen.

¹⁴⁷ Sergej Prokofjev, *Maddalena*, opera in één bedrijf (libretto S. Prokofjev naar Magda Gustavovna Liven-Orlova), 1911-1913; voltooid door Edward Downes in 1976; première Londen, BBC 25 maart 1979; concertante versie; Graz, Oper Graz, 28 november 1981; scenische versie.

de toneeltekst van Magda Gustavovna Liven-Orlova, stelt een driehoeksverhouding centraal. Liven-Orlova baseerde zich sterk op het dramafragment van Wilde.

De aantrekkingskracht van de sprookjes

Tal van componisten vonden in de sprookjesbundels *The Happy Prince and Other Tales* (1888) en *A House of Pomegranates* (1891) inspiratie. De sprookjes leidden vooral tot de creatie van balletten, opera's en musicals. Daarnaast werd originele toneelmuziek gecomponeerd om de voordracht of de opvoering van een sprookje te begeleiden. Enkele sprookjes genoten de voorkeur van musici. Van *The Happy Prince*, *The Nightingale and the Rose*, *The Selfish Giant* en *The Birthday of the Infanta* zijn telkens tientallen muzikale adaptaties teruggevonden. Enkel *The Picture of Dorian Gray* overtreft hun populariteit. De interesse startte vroeg in de twintigste eeuw, maar pas in de tweede helft van de twintigste eeuw ontstond bijna jaarlijks één muzikale adaptatie van een sprookje.

De oudste opera gebaseerd op een sprookje is *Rosa rossa* van Renzo Bossi. Deze Italiaanse componist bewerkte *The Nightingale and the Rose* in 1910 en adapteerde veertig jaar later *The Happy Prince* tot de radio-opera *Il principe felice*. De sprookjes bleven populaire bronteksten: zelfs honderd jaar na *Rosa rossa* ging de opera *Le Géant égoïste* van Philippe Raynaud op een Frans libretto van Olivier Schneebeli nog in première. Vanaf de jaren vijftig traden adaptaties speciaal voor kinderen op de voorgrond. Zowel opera's en musicals voor kinderen als werken bedoeld om te worden uitgevoerd door kinderen zagen het daglicht. Heel wat componisten en bewerkers slaagden erin het oeuvre van Wilde via het muziektheater voor kinderen toegankelijk te maken. Veel van deze adaptaties kenden slechts één uitvoering binnen de muren van de school of het college in het kader van een project. Tastbare informatie raakte vaak verloren, partituren verdwenen, opnames ontbreken. De muzikale waarde van deze adaptaties kan men niet meten. We weten enkel dat ze er ooit zijn geweest.

Hollywoodlegende Orson Welles adapteerde *The Happy Prince* tot een radiospel in 1944; de filmcomponist Bernard Herrmann componeerde de muziek. Het sprookje lag ook aan de basis voor de kinderopera's van Vernon Raines in 1955, William J. Fisher in 1962, Malcolm Williamson in 1965 en Sanford Jones in 1981. Andere adaptaties zijn de opera *Il principe felice* (1982) van Franco Mannino, de kindermusical *The Happy Prince* (1984) van Veronica Bennetts en de cantate *The Selfish Giant* (1985), een van de vele cantates voor kinderen die John Bryan in de loop van de jaren tachtig componeerde.

De vele muzikale bewerkingen van *The Nightingale and the Rose* bewijzen de populariteit van het sprookje bij de musici. Gedurende de hele twintigste eeuw doken regelmatig balletten op, maar vanaf het einde van de twintigste eeuw kwamen de opera-adaptaties op het voorplan. Na de vroege opera's van onder meer Bossi in 1910, George Lessner in 1942 en Margaret Garwood in 1973 volgden vanaf de late jaren negentig de bewerkingen elkaar vlug op met de Duitse opera's van Jan Müller-Wieland in 1996,

Yuuko Amanuma in 2003 en Bettina Weber in 2008, naast de opera's van Luis Prado in 1993, Bruce Sled in 1998 en het werk van Oliver Rudland uit 2006. De Tsjechische componiste Elena Petrová componeerde balletten zowel op *The Nightingale and the Rose* (1969) als op *The Remarkable Rocket* (1970) en *The Happy Prince* (1971).

Geen sprookje werkte zo inspirerend als *The Selfish Giant*. Tussen de toneelmuziek van Liza Lehmann uit 1911 en de recente opera van Raynaud uit 2010 vond ik tal van composities. De eerste zes decennia van de twintigste eeuw was de interesse van musici nochtans beperkt. In de jaren zestig rees de ster van *The Selfish Giant* en bleef het sprookje op een groeiende belangstelling rekenen. De adaptaties volgden elkaar dan met kleine tijdsintervallen op, vooral – maar niet uitsluitend – als muziektheater. Naast enkele balletten en het nooit uitgevoerde opera-ballet van Julia Perry uit 1964 werden musicals en opera's in verschillende vormen en genres gecomponeerd. *The Selfish Giant* inspireerde onder meer de televisieopera uit 1965 van Raymond Wilding-White, de kameropera uit 1977 van Alan Ridout, de kinderoopera uit 1981 van Stanley Hollingsworth, de radio-opera uit 1985 van Michael Easton en de rockopera uit 2008 van Jim and Dee Patton.

De andere sprookjes uit de bundel *The Happy Prince and Other Tales – The Devoted Friend, The Remarkable Rocket* en *The Young King* – spraken minder componisten aan. Telkens kon ik heel weinig adaptaties optekenen.

Van de sprookjes uit *A House of Pomegranates* kent *The Birthday of the Infanta* de talrijkste adaptaties (dit kan enorm vlug wijzigen). Net zoals *The Nightingale and the Rose* was het werk bijzonder attractief voor een balletadaptatie. De opera-adaptaties komen aan bod in de casestudy. *The Fisherman and His Soul* inspireerde onder meer tot het oratorium-ballet *Le pêcheur et son âme* (1965) van de Belgische componist René Defossez en tot balletten, zoals van de Amerikaan David Kraehenbuehl in 1953 en van de Canadese componist Harry Somers in 1956. Onder meer de Amerikaanse componiste Ruth Lomon, de Brit Oliver William Rudland en de Bulgaar Minko Lambov zijn verantwoordelijk voor operabewerkingen, respectievelijk in 1963, in de jaren 2008-2009 en in 2015. De Engelse componist Jonathan Rutherford sleutelde tussen 1979 en 1985 aan een bewerking van *The Star Child*, maar het was de Duitser Hans-André Stamm die met de sprookjesopera *Das Sternenkind* in 2007 een volwaardige adaptatie afleverde. Rutherford is tevens de componist van een cantate uit 1985 gebaseerd op *The Young King*.

Met Lehmann, de componiste van toneelmuziek voor *The Happy Prince* (1908) en *The Selfish Giant* (1911) startte al heel vroeg de rij vrouwelijke toondichters die inspiratie vonden in de sprookjes. De adaptaties door Maria Newman en Debbie Wiseman en de opera's van van Garwood uit 1973 en van Elena Firsova uit 1994 illustreren deze trend. Ook in de eenentwintigste eeuw blijft de interesse uit vrouwelijke hoek zeer uitdrukkelijk aanwezig: Larisa Bryski, Faye-Ellen Silverman, Leslie Arden, Bettina Weber, Yuuko Amanuma, Giovanna Marini, Sheila Wilson en Lucy Rivers zijn enkele van

de vrouwelijke componisten die zich recentelijk lieten inspireren door de sprookjes van Wilde.

Muzikale interesse voor de kortverhalen

De interesse in de verhalen uit *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* was zeer uiteenlopend. *The Canterville Ghost* onderging het eerst een toonzetting. Dit kortverhaal had muzikaal gezien de meeste impact en is vooral vanaf de jaren zestig succesvol in het muziektheater. Al in 1905 speelde in München *Das Gespenst von Matschatsch*, een burleske operette van Friedrich von Schirach en Julius Weismann. Deze componisten hadden onder het pseudoniem Rideamus de vrije bewerking van Simplicissimus (het pseudoniem van Otto Julius Bierbaum) getoonzet. De Russische componist Sergej Vasilenko baseerde zich voor het orkestwerk *Sad smerti* [De tuin van de dood] in de jaren 1907-1908 op een fragment uit het kortverhaal. De titel is afkomstig van een passage in het vijfde hoofdstuk waarin Virginia tot de geest fluistert: "You mean the garden of Death" (CW 198). Naast deze compositie en de komische opera *Bilý pán* van de Tsjechische componist Jaroslav Kricka uit 1929 (herzien als *Spuk im Schloss, oder Böse Zeiten für Gespenster* op een Duits libretto van Max Brod in 1930) kwam de interesse voor dit kortverhaal vanaf de jaren zestig op gang met de opera's van Alexander Knajfel, ontstaan in de jaren 1965-1966, en van Martin Kalmanoff in 1967. *Das Gespenst von Canterville* van de Zwitserse componist Heinrich Sutermeister op een eigen libretto was de eerste TV-opera die in opdracht werd gegeven door ZDF. Het werk werd uitgezonden op 6 september 1964 en kreeg goede kritieken.¹⁴⁸ De balletten van de Engelse componisten Geoffrey Wright uit 1979 en Martin Ward uit 2006 werden onder meer afgewisseld door musicals van Miloslav Ducháč in 1969, Andrew Hannan in 1993, Paul Flush in 1997 en van Peter Quilter en Charles Miller in 1998. De Amerikaanse Pat Zawadsky legde zich toe op kindermusicals en bracht in 1977 *Toys in the Haunted Castle*. In 2006 werd het kortverhaal bewerkt tot een Duitstalig hoorspel voor kinderen met muziek van de Duitse componist Henrik Albrecht. Recent volgden nog Duitse kinderopera's, zoals van Marius Felix Lange in 2013 en Danyal Dhondy in 2014.

De belangstelling voor het titelverhaal *Lord Arthur Savile's Crime* kwam traag op gang en was vrij beperkt. Het was tot 1967 wachten vooraleer een eerste muzikale adaptatie opdook: de opera *Lord Savile* van de Italiaanse componist Giorgio Ferrari. Het verhaal inspireerde tot enkele bewerkingen voor het muziektheater zoals de opera's van de Engelse componist Geoffrey Bush uit 1972 en van de Nieuw-Zeelander Edwin Carr uit

¹⁴⁸ Wolf-Eberhard von Lewinski, "Das Gespenst von Canterville", Mainz, *Allgemeine Zeitung*, 9 september 1964, [n.p.]; W.P., "Gespenst von Canterville", München, *Süddeutsche Zeitung*, 9 september 1964, [n.p.]. Geciteerd in: C. Walton, p. 227.

1991 en de musicals *A Murder is Foretold* uit 1990 van de jonggestorven Amerikaan Chris DeBlasio en *El Crim de Lord Arthur Savile* uit 2011 van de Spanjaard Francesc Mora. *The Sphinx Without a Secret* noch *The Model Millionaire* uit de verhalenbundel leverden muzikale adaptaties op.

Dorian Gray inspireert

De buitengewone aantrekkingskracht van *The Picture of Dorian Gray* voor de muzikale scène bevestigt de positie van de roman binnen de literaire canon. Het werk is al vanaf het tweede decennium van de twintigste eeuw in een muzikale bewerking terug te vinden. De roman blijft populair als brontekst doorheen de hele twintigste eeuw, maar de grote vloed aan muzikale adaptaties ontstaat pas vanaf de jaren tachtig.

De lange lijst start in 1919 met de eerste en enige ernstige opera van de Australische componist Arundel Orchard op een libretto van W.J. Curtis. De volgende decennia volgden enkele Duitstalige operabewerkingen door Carl Flick-Steger in 1930, Hans Leger in 1939, Hans Schaeuble, ontstaan in de jaren 1947-1948, Robert Hanell in 1962 en Roderich Kleemann in 1965. De homoseksuele Schaeuble identificeerde zich heel sterk met Wilde. Zijn opera volgt de roman, maar is ook geïnspireerd door de Hollywoodfilm van Albert Lewin uit 1945. Meer dan een halve eeuw na de compositie, in februari 2004, voerde de Opera School van de University of North Texas het werk in Denton voor het eerst op. Een compositieopdracht van de Nederlandse regering resulteerde in de eerste, maar destijds zo verguisde, opera van de Nederlandse componist Hans Kox. Deze opera, op een eigen libretto, ging op 30 maart 1974 in première in het Circustheater in Scheveningen, Den Haag. Het publiek reageerde heel positief, maar de pers had bedenkingen over de enscenering en over de vermeende vrijblijvendheid van de muziek. Kox herzag zijn partituur in 1976 en *Dorian Gray* werd in een vernieuwde versie hernomen in 1977. De pers erkende de verbeteringen, maar was toch zuinig met waarderingen, in tegenstelling tot het publiek.¹⁴⁹ In 1982 werd de opera nogmaals hernomen. In datzelfde jaar ging een Italiaanse operaversie van Mannino uit 1973 op een libretto van Paola Masino en Beppe de Tomasi in première. De interesse in de roman was op gang getrokken en vanaf de jaren tachtig volgden de muzikale adaptaties elkaar vlug op.

The Picture of Dorian Gray was de eerste opera van de Amerikaanse componist Lowell Liebermann, die ook het libretto schreef. Op 8 mei 1996 beleefde deze opera – een

¹⁴⁹ Franz Straatman, “Een labyrint dat naar rozen voert”, in: *Trouw*, 27 oktober 1994, op: http://www.trouw.nl/krantenarchief/1994/10/27/2652331/Een_labyrint_dat_naar_rozen_voert.html?all=true [1 juni 2009]. Het archief van *Trouw*, oktober 1994, is online niet meer raadpleegbaar [22 juli 2016].

opdracht van de Opéra de Monte-Carlo – zijn première in de Salle Garnier in de Monegaskische hoofdstad. De pers ontving het werk goed:

[T]he 90's have seen a considerable number of high-profile premieres, including A *Streetcar Named Desire*, Adams's *The Death of Klinghoffer*, Anthony Davis's *Amis-tad*, Tobias Picker's *Emmeline*, Conrad Susa's *The Dangerous Liaisons*, and Stewart Wallace's *Harvey Milk*. (...) But to date, only one, Lowell Liebermann's *The Picture of Dorian Gray*, has been both musically distinguished and dramatically effective.¹⁵⁰

Naar aanleiding van de eerste Amerikaanse voorstelling op 5 februari 1999 in de Florentine Opera, Milwaukee (WI) uitte de operarecensent van *The New York Times* zich opgetogen over het nieuwe werk: “Musically and dramatically, Mr. Liebermann's work is effective; as a first opera, it is remarkable. The score draws heavily on idioms of the last century – mostly the tonal ones, from Mahler to Minimalism – but the synthesis is generally persuasive on its own terms.”¹⁵¹ De opera kende nog verschillende uitvoeringen in de Verenigde Staten, maar was niet meer in Europa te zien. De jongste jaren inspireerde *Dorian Gray* tot nieuwe opera-adaptaties, zoals van de Amerikaanse componist Jeffrey Brody in 2011 op een libretto van James M. Saslow, van de Deen Thomas Agerfeldt Olesen in 2013 op een libretto van Alasdair Middleton, en van de Slovaakse componiste Ľubica Čekovská in 2013.¹⁵²

De roman lag aan de basis van een behoorlijk aantal balletten en musicals.¹⁵³ In 1943 werd een eerste balletproductie door de danser en choreograaf Robert Helpmann voor Sadler's Wells in Londen geannuleerd toen de Engelse arrangeur en componist Clifton Parker er niet in slaagde zijn compositieopdracht te voltooien. Negen jaar later werd een ballet van Jean Marais en de Amerikaanse componist Ned Rorem voor het eerst opgevoerd in Barcelona. Vanaf de jaren zestig volgden de balletbewerkingen elkaar vlug op. De Oostenrijkse componist en altviolist Paul Walter Fürst componeerde in 1963 *Dorian Gray*, een ballet dat pas – meer dan vier decennia later – in 2011, zijn wereldpremière beleefde. Andere balletten met nieuwe muziek volgden. Zo was er in 1966 de choreografie van Vaslav Orlikowski op een compositie van de Zwitser Max Lang,

¹⁵⁰ Terry Teachout, “Opera USA”, in: *Commentary Magazine*, 1 juli 1999, op: <https://www.commentarymagazine.com/articles/opera-usa/> [22 juli 2016].

¹⁵¹ James R. Oestreich, “Wilde with shades of Mahler en Strauss”, in: *The New York Times*, 8 februari 1999, op: <http://www.nytimes.com/1999/02/08/arts/opera-review-wilde-with-shades-of-mahler-and-s Strauss.html?ref=jamesroestreich> [16 maart 2016].

¹⁵² De opera-adaptatie van de componiste Mariana Ungureanu op een libretto van Emmanuel Reibel zal in première gaan op 23 juni 2017 te Parijs. Fragmenten werden in avant-première uitgevoerd tijdens de lezing “Oscar Wilde et l'opéra” van E. Reibel op 7 januari 2017 in het auditorium van het Petit Palais te Parijs.

¹⁵³ Deze kleinschalige productie werd zeer neutraal besproken door Cashman Kerr Prince, “Re-Picturing *Dorian Gray*”, in: Robert Levin, (ed.), *The Boston Musical Intelligence*, 4 juni 2011, op: <http://classical-scene.com/2011/06/04/re-picturing-dorian-gray/> [16 maart 2016].

in 1969 *Dorian Gray* op muziek van de Fin Tauno Marttinen en in 1971 het *Portret Dorianan Greya* van de Russische componist Boris Alexandrovitsj Arapov. In de jaren tachtig volgde een tweede golf aan balletten met onder meer producties in 1984 van Heinz Weitzl op muziek van de Brit John Longstaff, in 1987 van het Sadlers Wells Royal Ballet op muziek van de Amerikaan Carl Davis en in 1988 van Saeko Ichinohe op muziek van de Amerikaanse Ivana Themmen. In 2008 bracht choreograaf Matthew Bourne een vrije balletbewerking tijdens het Edinburgh International Festival; componist Terry Davies schreef de muziek. De productie van Bourne werd gesmaakt, de muziek kon niet iedereen bekoren: “Terry Davies’ score was dull and failed to develop. Its pop-oriented, fashionable, pumping, techno music allowed for no depth in writing, for reflection or even for rest.”¹⁵⁴ De meest recente balletadaptatie is de bewerking van Michael Pink op muziek van de Britse componist Philip Feeney. Deze productie, *Dorian Gray*, ging op 12 februari 2016 in Milwaukee in première en kreeg lovende kritieken. In haar blog op *Huffpost Arts and Culture* schreef Carla Escoda na de première:

Pink is a master of storytelling through dance, painting psychological portraits, creating visual metaphors, and moving the action along with seamless gestural movement. His choreographic voice alone - with its refreshing economy of classical ballet steps, always freighted with meaning, and an instinct for manipulating small groups to build tension and suspense - would have served as ample tribute to Oscar Wilde’s craft. (...) Pink and Feeney not only stay true to the text of Oscar Wilde’s soaring, provocative work, they have also given its spirit new wings.¹⁵⁵

The Picture of Dorian Gray (1980) van Jack Sharkey en David Reiser was de eerste van de vele musicals die vanaf de jaren tachtig verschenen. Sinds de jaren negentig is *Dorian Gray* niet meer weggegaan van de musicalscène: vooral in het laatste decennium van de vorige eeuw en in de eenentwintigste eeuw volgden de musicals elkaar vlug op. Behalve het werk van Sharkey en Reiser getuigen de musicals van onder meer Randy Bowers uit 1985, Robert J. Cioffi en Joseph Bravaco uit 1990, Michael Rubell en Nan Barcan uit 1990, Stephen DeCesare uit 2005 en Chris Raymond uit 2014 van de interesse in de Verenigde Staten om *Dorian Gray* op de musicalplanken te brengen. De productie van couturier Pierre Cardin, *Dorian Gray, The Beauty has no Mercy* met teksten en muziek van Daniele Martini, speelde op 6 augustus 2016 voor het eerst in het Teatro La Fenice te Venetië. Het werk toont aan dat Wildes protagonist zich als een blijvende inspiratiebron manifesteert binnen het musicalgenre.

¹⁵⁴ Mary Robb, “Matthew Bourne’s *Dorian Gray*. New Adventures at the Edinburgh International Festival”, in: MusicalCriticism.com, op: <http://www.musicalcriticism.com/concerts/eif-dorian-0808.shtml> [16 maart 2016]

¹⁵⁵ Carla Escoda, “Mad, Bad and Dangerous to Know: *Dorian Gray* at Milwaukee Ballet”, in: HuffintonPost.com, op: http://www.huffingtonpost.com/carla-escoda/mad-bad-and-dangerous-to_b_9241328.html [22 mei 2016].

Weinig muzikaal succes voor Oscar Wildes komedies

Het succes van de komedies heeft de interesse voor en het welslagen van hun muzikale adaptaties enigszins verhinderd. Het besef dat het vuurwerk van de dialogen haar effect zou missen in het muziektheater is een mogelijke oorzaak waarom musici konden weerstaan aan de drang de komedies te adapteren. Het was immers een hele uitdaging om het vakmanschap van Wilde in muziek te vertalen. Tussen deze muzikale adaptaties zitten weinig geslaagde creaties. Het medium muziek blijkt een slechte vertaler voor de gevatte taalvaardigheid van Wilde. *A Woman of No Importance* en *An Ideal Husband* inspireerden amper tot muziekbewerkingen, op uitzondering van originele toneelmuziek.¹⁵⁶ De muzikale adaptaties van *Lady Windermere's Fan* en *The Importance of Being Earnest* behoren bijna uitsluitend tot het lichtere musical genre.

After the Ball gaf in 1954 het startsein voor de vele musicaladaptaties die vanaf de jaren vijftig hun weg naar de planken vonden.¹⁵⁷ De musical, gebaseerd op *Lady Windermere's Fan*, was van Sir Noël Coward, “Wilde’s successor as England’s leading wit and bon vivant,”¹⁵⁸ van wie de naam – ondanks de kritiek op de tekortkomingen van de musical – garant stond voor 188 voorstellingen in 1954 in The Globe Theatre te Londen.¹⁵⁹ In een poging het succes van zijn operette *Bitter Sweet* uit 1929 te herhalen, sloeg de toneelauteur een nieuwe richting in en wendde hij zich voor het eerst tot een gevestigd werk van een andere auteur. Coward had er vertrouwen in een meesterwerk te hebben geschreven en noteerde in zijn dagboek op zondag 17 januari 1954: “I know that it is very good indeed. I have been very much *en veine* and have turned out some of the best lyrics I have ever written.”¹⁶⁰ *After the Ball* verscheen op de planken meer dan zestig jaar nadat Brookfield en Glover *Lady Windermere's Fan* adapteerden als de burleske *The Poet and the Puppets*. Was *After the Ball* niet Cowards beste werk, dan was het toch succesvoller dan om het even welke musicaladaptatie van *The Importance of Being Earnest*. Na het weinig succesvolle *A Delightful Season*,¹⁶¹ de musical van Don Allan Clayton uit

¹⁵⁶ Enkel *An Ideal Husband* inspireerde tot een muziekwerk. De operette *Der Traummann* van componist Guido Mancusi en librettist Werner Schnyder dateert uit de jaren 2009-2010. Enkele fragmenten werden op 21 februari 2012 uitgevoerd tijdens een concert in de Volksoper Wien.

¹⁵⁷ De uitzondering is *Oh, Earnest* uit 1927 (cf. infra).

¹⁵⁸ Felicia Hardison Londré, *Words at Play: Creative Writing and Dramaturgy*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 2005, p. 152.

¹⁵⁹ Adrian Wright, *A Tanner's Worth of Tune. Rediscovering the Post-War British Musical*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, pp. 59-61.

¹⁶⁰ Noël Coward, *The Noel Coward Diaries*, ed. by Graham Payn and Sheridan Morley, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982, p. 229.

¹⁶¹ Howard Taubman in de New York Times vond de musical “tepid Wilde and colorless Clayton,” en waaschuwde dat “those who venture on a style as gleaming and fragile as Wilde’s do so at their own peril.” Zie: Dan Dietz, *Off Broadway Musicals, 1910-2007. Casts, Credits, Songs, Critical Reception and Performance Data of More Than 1,800 Shows*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., 2009, p. 110.

1960, zouden enkele theaterhuizen in Wenen, Sint-Petersburg, Milwaukee, Lexington en Londen *Lady Windermere's Fan* in nieuwe musicaladaptaties op de planken brengen.

The Importance of Being Earnest werd frequenter bewerkt tot musical. Welke unieke plaats de komedie binnen zijn genre en binnen de literatuurgeschiedenis ook inneemt, de muzikale adaptaties slagen er niet in zich op een zelfde hoogte te profileren.¹⁶² De briljante geestigheid van het stuk kon muzikaal niet worden geëvenaard. De Broadway musical *Oh, Ernest* uit 1927 van Robert Hood Bowers en Francis DeWitt was de eerste muzikale bewerking van het stuk en de enige teruggevonden musical op een werk van Wilde uit de eerste helft van de twintigste eeuw. In de tweede helft van de jaren vijftig was er een toeloop van weinig succesvolle Britse Earnest-musicals.¹⁶³ De enige voorstelling van *Found in a Handbag* (1957) van Allon Bacon vond plaats in Margate. *Half in Earnest* (1957-1958) van Vivian Ellis scoorde meer succes en had meer opvoeringen dan de andere bewerkingen. *Earnest in Tune* (1958) van John de Grey kende slechts één voorstelling, in Canterbury, en *Ernest* (1959) van Malcolm Sircom had nauwelijks meer succes in Farnham. Enkele decennia later was *The Importance* van Sean O'Mahoney (onder het pseudoniem John Hugh Dean) de enige musicaladaptatie die in 1984 tot op West End geraakte, maar critici kraakten het werk af en de show sloot na drie weken.¹⁶⁴ De muzikale nummers leken de recensenten indringers in de vertrouwde dialogen. De Amerikaanse musical *Ernest in Love* (1960) van componist Lee Pockriss en tekstschrijver Anne Crosswell echter was niet enkel een succes bij de première, maar blijft tot op heden repertoire houden.

Twee Duitstalige adaptaties verschenen ongeveer tegelijkertijd. *Mein Freund Bunbury* van de Oost-Duitse musicalcomponist Gerd Natschinski was een van de meest succesvolle stukken uit het Duitse muziektheater. De musical speelde voor het eerst op 2 oktober 1964 in Berlijn en kende meer dan honderdvijftig producties en opvoeringen in binnen- en buitenland in tien talen.¹⁶⁵ *Bunbury*, een muzikale komedie van de Zwitserse componist Paul Burkhard naar een tekstbewerking van Hans Weigl, speelde op 7 oktober 1965 voor het eerst in Basel. Ondanks een positieve ontvangst verdween het van de bühne tot het in 2004 in geknipte vorm opnieuw opdook. De honderdste verjaardag van Burkhard in 2011 was in Zwitserland de aanleiding om het werk andermaal op de

¹⁶² Kurt Gänzl, *The British Musical Theatre*, Basingstoke, Macmillan, 1987, vol. II: p.732: "Even talents such as Ellis' were at a disadvantage in trying to adapt a piece whose original needed and admitted no improvement end, although the people would and probably will continue to try to make a musical out of *The Importance of Being Earnest*, it is salutary to note that none, even this most accomplished version, has ever been a general success."

¹⁶³ K. Gänzl, Vol. II, p. 1125: "Wilde's play had been often musicalized, never in the West End and never with success."

¹⁶⁴ K. Gänzl, Vol. II, p. 1125. Volgens Tanitch zou het werk herzien zijn als *Borne in a Handbag* en in 1986 onder zijn eigen naam in het Key Theatre te Peterborough zijn opgevoerd: R. Tanitch, p. 312.

¹⁶⁵ "Musikalkönig Gerd Natschinski gestorben", in: *Die Welt*, 7 augustus 2015, op: http://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article144935571/Musikalkoenig-Gerd-Natschinski-gestorben.html [22 juli 2016].

planken te brengen. Mario Castelnuovo-Tedesco trachtte in het begin van de jaren zestig de klassieker te vertonen als een komische opera. De oorspronkelijke tekst werd enorm ingekort, toch lijkt de opera nog te lang voor muzikale humor. De componist creëerde in 1984 een metrische versie in het Italiaans. De operabewerking van de Schotse componist Erik Chisholm uit 1963 kende geen opvoeringen. De adaptatie van John Biggs tot de komische kameropera *Ernest Worthing* kon na de première in de Ventura College Opera Workshop op 7 augustus 1998 op enkele positieve kritieken rekenen. “I don’t know how many comic operas have been written in this century – especially comic operas that are actually funny – but the number has just increased by one. (...) a comic complexity which we haven’t heard since the days of Rossini or Donizetti,”¹⁶⁶ meende de recensent van de *Santa Barbara Independent*. Ook in *The Reporter* vielen lovende woorden te lezen: “Biggs’ music is at once intricate, varied, and playful (...) an excellent job of integrating Oscar Wilde’s linguistic modes into his lyrics – so the piece appears almost seamless in terms of authorship.”¹⁶⁷ *Earnest, the Importance of Being* van componist Victor Davies en librettist Eugene Benson was de eerste Canadese operette die in honderd jaar werd gecreëerd. Na een succesvolle première in februari 2008 werd het werk in mei 2015 hernomen.

In 2011 volgde in Los Angeles de première van de opera *The Importance of Being Earnest* van de Ierse componist Gerald Barry, een opdracht van de Los Angeles Philharmonic en het Barbican Centre.¹⁶⁸ De Londense première – het ging om concertante opvoeringen – volgde in 2012. De opera ontving zowel vanwege de Amerikaanse als de Londense pers gemengde kritieken. Was men na de Amerikaanse première vrij lovend,¹⁶⁹ dan waren de Europese recensenten niet altijd overtuigd dat de komedie muziek nodig had: “Most of the humour is derived from Wilde’s lines, not Barry’s score, and at times I wasn’t convinced that this text needs to be set as an opera”¹⁷⁰ en “It doesn’t just sidestep the question of what’s gained by turning Wilde’s play into an opera – it tramples it underfoot.”¹⁷¹ Barry schrapte twee derden van de iconische tekst. De première van de

¹⁶⁶ <http://www.consortpress.com/Ernest.html> [16 maart 2016]. Weglatingen overgenomen zoals op de website.

¹⁶⁷ <http://www.consortpress.com/Ernest.html> [16 maart 2016]. Weglatingen overgenomen zoals op de website.

¹⁶⁸ Première Los Angeles, Walt Disney Concert Hall, 7 april 2011 en Londen, Barbican Centre, 26 april 2012; Nancy, Opéra national de Lorraine, 17 maart 2013: scenische versie.

¹⁶⁹ Mark Swed op 8 april 2011, op: <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/04/music-review-los-angeles-philharmonic-premieres-gerald-barrys-sensational-opera-the-importance-of-being-earnest.html> [16 maart 2016]: “The opera is hysterically funny. The score is highly sophisticated and indescribably zany. Although unstaged, the concert performance proved marvelous theater. The world now has something rare: a new genuinely comic opera and maybe the most inventive Oscar Wilde opera since Richard Strauss’ “Salome” more than a century ago.”

¹⁷⁰ Arthur Keegan-Bole op 30 april 2012, op: <http://onestoparts.com/review-barbican-barry-importance-of-being-earnest-bcmg> [16 maart 2016].

¹⁷¹ Andrew Clements op 27 april 2012, op: <http://www.guardian.co.uk/music/2012/apr/27/importance-being-earnest-opera-review> [16 maart 2016].

scenische versie te Nancy kon evenmin op veel enthousiasme rekenen.¹⁷² Nieuwe opvoeringen tijdens het voorjaar 2016 in Londen wijzen erop dat de opera zijn vaste plaats binnen het repertoire tracht te veroveren.¹⁷³ Het succesvolle blijspel van Wilde blijft de laatste jaren de aandacht van musici trekken en is met wisselend succes op het muzikale toneel aanwezig met nieuwe toneelmuziek, opera, operette en musical.

Poëtische en andere klanken

Nadat enkele gedichten nog tijdens het leven van Wilde op muziek waren gezet, gingen componisten vanaf 1908 verder met het toonzetten van de poëzie. Toondichters zoals Kurt Schindler, Daniel Ruyneman, Ferenc Farkas, Riccardo Malipiero en Rafael D'Haene vonden er inspiratie in. Sommige componisten, onder meer Harold Vincent Jervis-Read, Charles T. Griffes, Ervín Schulhoff, Charles Haubiel, Emma Lou Diemer en Thomas Pasatieri, toonzetten verschillende gedichten in liedercycli. Enkele gedichten genoten meer interesse dan andere. *The Ballad of Reading Gaol*, *The Harlot's House* en in het bijzonder *Requiescat* steken wat het aantal muzikale adaptaties betreft boven de andere uit.¹⁷⁴ In de eerste helft van de twintigste eeuw werd vanaf 1910 bijna jaar na jaar poëzie van Wilde getoonzet. In de tweede helft van de twintigste eeuw slonk de interesse en verschenen per decennium slechts enkele adaptaties. Ook in de eenentwintigste eeuw blijven componisten aangetrokken door de gedichten. De meeste bewerkingen zijn composities voor solozang begeleid door een piano.

The Ballad of Reading Gaol bezielde tot heel uiteenlopende werken van toondichters als Alan Ridout, Phyllis Tate en Donald Swann. De Nederlandse componist Henri Zagwijn toonzette al in 1920 *Kerker-Ballade*, vertaald door Hendrik van der Wal. Deze compositie is een van de weinige Nederlandstalige muzikale adaptaties van werk van Wilde. In 1922 schreef de Franse componist Jacques Ibert een bewerking voor orkest, die Jean-Jacques Etchevery in 1947 gebruikte voor een choreografie in Parijs. De ballade werd ook gecombineerd met andere teksten. Ridout leende fragmenten van *De Profundis* en *The Ballad of Reading Gaol* en teksten van Goethe voor zijn monodrama *C.3.3.* (1973). Het anthem *The Sacrifice of God* (1986) van de Engelse componist Arthur Wills verbindt het

¹⁷² Jacques Doucelin, "Nancy. The Importance of Being Earnest. Barry", in: *Opéra Magazine*, nr. 84 (mei 2013), pp. 58-59: "D'où vient alors qu'à l'instar du public qui, à la première, a applaudi mollement le compositeur sans aller jusqu'à le rappeler, nous n'ayons pas éprouvé l'enthousiasme que promettait le soin mis à préparer le spectacle? Cela tient sans doute à la contradiction entre la liberté rythmique des instruments et une écriture vocale extrêmement respectueuse du texte de Wilde, que Gerald Barry s'est ingénié à concentrer et à restituer de la façon la plus compréhensible possible pour un public anglophone."

¹⁷³ *The Importance of Being Earnest in full* (The Royal Opera), op: <https://www.youtube.com/watch?v=U50kyZiwLZ0> (2:04:45) [4 mei 2016].

¹⁷⁴ De ingetogen compositie van George Butterworth uit 1911 op *Requiescat* illustreert treffend hoe muziek de emotie die uitgaat van een tekst kan vertalen.

gedicht met teksten uit psalm 51. Herbert A. Deutsch mixte in 1995 fragmenten uit *The Ballad of Reading Gaol* in het libretto van zijn opera *Dorian*.

Na de Tweede Wereldoorlog verschenen meer kooradaptaties van het werk van Wilde. Op het einde van de jaren vijftig mengde de Italiaanse componist Luigi Dallapiccola fragmenten uit het Mattheusevangelie, teksten van Wilde en Joyce in het koorwerk *Requiescant*. Andere bewerkingen voor koor zijn het *Sonnet on Hearing the Dies Irae Sung in the Sistine Chapel* uit 1969 van Williamson en *Three Poems by Oscar Wilde* (*Le Panneau, To L.L., In the Forest*) uit 1984 van Emma Lou Diemer.

Vanaf de jaren zeventig werd ongeveer elk decennium een componist geïnspireerd door *De Profundis*. Verrassende creaties zijn het monodrama van de Australiër Larry Sitsky in 1982, het koorwerk van de Engelse componist Robert Walker in 1990, de muzikale creatie voor een sprekende pianist van de Amerikaanse componist Frederic Rzewski in 1992, de multimediale adaptatie van de Italiaan Matteo Pennese in 2008 en de musical van Paul Dale-Vickers in 2014.

Orkestrale en instrumentale werken komen met uitzondering van de balletten en de toneelmuziek minder voor. Het orkestwerk *Sad smerti* van Vasilenko is al vermeld. De Russische componist Alexander Krein eerde in 1914 *Salomé* in zijn symfonisch gedicht *Salomé, poème de la passion* terwijl Ivo Petrić in 1984 in Joegoslavië een symfonisch gedicht aan *Dorian Gray* wijdde. Adaptaties voor kleine instrumentale bezettingen of voor solo-instrumenten zijn zeldzaam: *The Selfish Giant Suite* uit 1962 van Morris Knight, *Der Glückliche Prinz, 21 leichte Klavierstücke zu dem Märchen von Oscar Wilde* uit 1997 van Stefan Heucke, de pianosuite *Música para un Viaje* uit 2000 – met een beweging *El Principe Feliz* [The Happy Prince] – van Luis de Arquer en *The Remarkable Rocket*, een suite voor klarinet en piano uit 2013 van Sergio Cervetti behoren tot deze rariteiten.

Conclusie: een gevarieerd palet aan muzikale adaptaties

Er is een grote diversiteit in de muzikale adaptaties wat het genre, de muzikale stijl en de bezetting betreft. De tijdsbalk toont aan dat er een evolutie is in de aard van de geadapteerde werken en van het muziekgenre waarin ze worden getoonzet. De poëzie werd heel vlug in de muziekliteratuur opgenomen. De gedichten hebben vooral gedurende de eerste helft van de twintigste eeuw een grote aantrekkingskracht, zij boeten in aan populariteit in de tweede helft van de vorige eeuw, maar blijven toch aandacht genieten. *The Ballad of Reading Gaol* is vooral vanaf de jaren zestig getoonzet.

Naast de liederen zijn de opera- en de balletadaptaties heel vroeg prominent aanwezig. Wilde inspireerde geen enkele operacomponist uit zijn eigen tijd. Operabewerkingen verschijnen vanaf het begin van de twintigste eeuw op telkens andere teksten. Na de eerste *Salomé*-adaptaties van Strauss (1905) en Mariotte (1908) was de eerstvolgende opera de Italiaanse bewerking van Bossi van het sprookje *The Nightingale and the Rose* uit 1910. Bekijkt men de operaproductie kwantitatief, dan levert

elk decennium van de eerste helft van de twintigste eeuw slechts enkele opera's op. Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw worden elk decennium veel meer nieuwe opera's naar werk van Wilde gecreëerd. Vanaf de jaren zestig is de kinderopera sterk aanwezig. Het eerste teruggevonden voorbeeld is *The Happy Prince* (1955) door Vernon Raines. Het werk boort het sprookjesrepertoire voor een jonge doelgroep aan. De laatste jaren werd vooral het kortverhaal *The Canterville Ghost* bewerkt voor een jong publiek.

Het musicalgenre kent in Londen een enorme vlucht vanaf het midden van de jaren vijftig. Het oeuvre van Wilde blijkt daar, maar ook op andere scènes, een dankbare inspiratiebron. Na enkele weinig succesvolle adaptaties van de komedies vindt ook ander werk – gaande van *Salomé*, over de sprookjes tot *De Profundis* – de weg naar de musicalscène. Op het einde van de twintigste eeuw is Dorian Gray er de rijzende ster. Hij blijft er schitteren tot in de eenentwintigste eeuw.

De interesse om werk van Wilde in ballet te vertalen was in 1908 gestart met de pantomime van Schreker. Naast de sprookjes genereerden *Salomé* en *The Picture of Dorian Gray* choreografieën met nieuwe muziek. Originele toneelmuziek blijft opduiken. De teruggevonden toneelmuziek en balletten staan in voor bijna een vierde van de muzikale werken. Ongeveer een kwart van de toonzettingen van het literaire werk van Wilde zijn liederen. Bij de teruggevonden muzikale bewerkingen zijn er ongeveer even veel opera's en nog geen vijfde van de composities zijn musicals. Symfonische en instrumentale werken zijn zeldzaam. Enkele hoorspelen, een oratorium, operettes en diverse vormen van muziektheater sluiten het rijtje muzikale adaptaties af.

De muziekwerken zijn heel divers: van groots tot kleinschalig, van professioneel tot amateuristisch en van een succes tot een jammerlijke onderneming. Hedendaagse componisten blijven inspiratie zoeken in het oeuvre van Wilde. Nu, in het tweede decennium van de eenentwintigste eeuw, verschijnen nog steeds composities op basis van teksten van deze Engelse 'wit'.

2.3.2 Motieven om het oeuvre van Oscar Wilde te adapteren

Diverse beweegredenen

De vele muzikale adaptaties ontlokken de vraag wat de bewerkers aantrok in het oeuvre van Wilde. Er zijn verschillende redenen waarom componisten en librettisten zich lieten bekoren door Wilde. De fascinatie voor een werk – de aantrekkingskracht die ervan uitgaat door de plot, de personages of de motieven – en de muzikaliteit die het inhoudt, zetten vaak tot adapteren aan. Persoonlijke, culturele en commerciële motieven spelen mee.

De fascinatie voor een werk

De bekoring die van een werk uitgaat, kan er aanleiding toe geven om iets met dit werk te doen. Een literair werk kan op een heel persoonlijke manier een componist beïnvloeden en verleiden. Toen de componist Tilden zijn partituur aan Wilde toestuurde, schreef hij: “Upon reading it [In the Forest] the thought struck me at once that it might be set to music effectively.”¹⁷⁵ Kox herinnert zich dat hij besloot *The Picture of Dorian Gray* te toonzetten omdat de roman hem fascineerde.¹⁷⁶ Liebermann componeerde de opera *The Picture of Dorian Gray* omdat “the book made an impression on me as no other book has yet done – I was haunted by it, by the richness of its characters and story, the poetry of its language, the fragrance of decadence that clung to its pages, and by its vision of art and aestheticism as ends unto themselves.”¹⁷⁷ Brody voelde “a powerful creative urge for many years to set Oscar Wilde’s lurid and decadent 1891 novel to music.”¹⁷⁸ De plot, maar ook de literaire motieven en het zich vereenzelvigen met een personage kunnen een bijzondere aantrekkingskracht uitoefenen en kunnen leiden tot een persoonlijke motivatie (cf. infra: Dl. 1: 2.3.2 Motieven om het oeuvre van Oscar Wilde te adapteren).

De muzikaliteit van de taal

De muzikaliteit van de taal van een literair werk kan bijzonder aanlokkelijk zijn voor de componist en de librettist. Het muzikale potentieel en de muzikale rijkdom van het oeuvre van Wilde zijn de aanzet geweest tot ettelijke kunstwerken. Schmidgall meent dat componisten in hun bronteksten steeds zoeken naar muzikale momenten.¹⁷⁹ Een componist kan het gevoel krijgen dat een tekst perfect is om te toonzetten omdat het ritme van de taal lijkt te passen bij zijn of haar muzikale verbeelding. De muzikaliteit van het literaire werk verschaft een extra dimensie, zoals in het geval van *Salomé* voor Strauss.

¹⁷⁵ S. Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, p. 104.

¹⁷⁶ Franz Straatman, op:

http://www.trouw.nl/krantenarchief/1994/10/27/2652331/Een_labyrinth_dat_naar_rozen_voert.html?all=true [1 juni 2009].

¹⁷⁷ <http://www.lowelliebermann.com/dorian/background/index.html> [16 maart 2016].

¹⁷⁸ <http://longwoodopera.org/images/dorian-gray/saslow.html> [16 maart 2016].

¹⁷⁹ G. Schmidgall, p. 237, pp. 249-252: Schmidgall legt de nadruk op twee potentiële niveaus van muzikaliteit in *Salomé*. Het eerste is de oppervlakkige muziek van klank en expressie, de poëtische harmonieën die inherent zijn aan het sensuele Frans van de originele versie. Dit niveau komt tegemoet aan Wildes beschrijving van *Salomé* als een “beautiful coloured, musical thing” (CW 1042). Strauss zou, volgens Schmidgall, meer rekening houden met het tweede onderliggende niveau van potentiële muzikaliteit, het niveau waarop de giftige melodieën van seksuele obsessie en frustratie, nerveuze uitputting en neurose bestaan. Strauss zou eerder op de psychologische implicaties dan op de verbale sonoriteit hebben gereageerd. In ieder geval begreep Strauss onmiddellijk de opportuniteit in de combinatie van deze twee lagen en kon hij met zijn talent de kracht van de basistekst transformeren naar een meesterwerk binnen het muziektheater.

De werken van Wilde vertonen een natuurlijke muzikaliteit die door menige musicus werd aangeboord. Dat Wilde ‘muzikaal’ schreef, kan bijna iedere lezer beamen. Elke kunstvorm heeft zijn eigen medium: net zoals geluid dit is voor de muziek is de taal een kernbestanddeel van de literatuur. Met die taal speelt hij. Door de combinatie van verschillende stijlfiguren creëert Wilde een eigen muzikale taal. Zijn taalgebruik is zeer expressief. De beeldenrijkdom in vaak voorkomende stijlfiguren sprak tal van componisten aan. De muzikaliteit die eruit weerklinkt, is zeker een reden waarom dit oeuvre zo inspireerde tot het creëren van muzikale bewerkingen. In *The Birthday of the Infanta* scheidt Wilde door middel van de vele alliteraties, herhalingen en ritmische patronen (bijvoorbeeld “the little lizzards crept out of the crevices of the wall”, “[p]ink and pearl was her great gauze fan” en “[t]wo tiny slippers with big pink rosettes peeped out” [CW 223]) klankbeelden die de aandacht vestigen op de intrinsieke muzikaliteit van de tekst.

Persoonlijke motieven

Persoonlijke overwegingen spelen een rol. Een literair werk wordt vaak geselecteerd voor een adaptatie om redenen die zijn gerelateerd aan gebeurtenissen uit het leven van de componist of librettist, zijn of haar jeugdherinneringen en zijn of haar persoonlijke kijk op de wereld.¹⁸⁰ Bewerker kunnen een werk kiezen omdat ze zich vereenzelvigen met de auteur, met een personage of zich aangesproken voelen door de thematiek. De empathie voor het lot van de schrijver of de wens om zijn of haar werk te gebruiken om in muzikale termen de eigen situatie uit te drukken blijkt een belangrijke drijfveer. Wilde heeft ongetwijfeld homoseksuele componisten aangetrokken. Chris Walton wijst op enkele Duitse musici zoals Schaeuble en Burkhard die zich daarom door de figuur en het oeuvre van Wilde voelden aangesproken.¹⁸¹ Sinds de laatste decennia van de twintigste eeuw is er een kentering opgetreden. Men kiest de teksten van Wilde meer om de literaire waarde van het oeuvre dan om de autobiografische aspecten ervan. Componisten die sindsdien Wilde adapterden, interesseren zich meer in wat Wilde te vertellen heeft dan in zijn levensloop.

Zemlinsky's persoonlijke betrokkenheid bij de thema's van zijn twee Wilde-opera's was anders van aard, maar was daarom niet minder intens. Zemlinsky zag tweemaal vergelijkingspunten tussen zijn eigen leefwereld en het werk van Wilde. *Eine florentinische Tragödie* weerspiegelt de fatale affaire tussen zijn zuster Mathilde, zijn schoonbroer Arnold Schönberg en de schilder Richard Gerstl. Deze zorgvuldig

¹⁸⁰ G. Schmidgall, pp. 153-154: Schmidgall haalt *Benvenuto Cellini* van Hector Berlioz, *Eugene Onegin* van Pjotr Tsjaikovski, *Wozzeck* van Alban Berg en *Death in Venice* van Britten als voorbeelden aan.

¹⁸¹ C. Walton, p. 228. Wilde sprak ongetwijfeld meer homoseksuele componisten en librettisten aan. Daar werd geen onderzoek naar gedaan.

verborgen familiegeschiedenis eindigde in 1908 met de zelfmoord van Gerstl in zijn atelier.¹⁸² Ook de driehoeksverhouding tussen Alma Schindler, haar echtgenoot Gustav Mahler en Walter Gropius, met wie Alma een affaire begon in 1910, kan in deze opera zijn gereflecteerd. In *Der Zwerg* identificeert de componist zich met de mannelijke protagonist uit de geadapteerde bron en verklankt hij de ‘tragedie van de lelijke man.’

Jeugdherinneringen, in het bijzonder de herinnering aan de sprookjes van Wilde, duiken meermaals op als reden waarom men de werken ging adapteren. Zo had zowel componist Richard Stoker als librettiste Mary Ewald een speciale herinnering aan *The Birthday of the Infanta*. “I grew up reading Oscar Wilde and I’ve always wanted to use his work for music,”¹⁸³ verklaarde Barry over zijn opera *The Importance of Being Earnest*. Sommige bewerkers hebben een zodanige voorliefde voor een bepaalde auteur dat ze meerdere werken uit diens oeuvre adapteren. Enkele componisten die het oeuvre van Wilde ontdekten, hebben meer dan één werk van de auteur getoonzet.¹⁸⁴ Naast de vermelde opera’s van Zemlinsky zijn de opera’s *Rosa rossa* (1910) en *Il principe felice* (1950) van Bossi, het ballet *The Birthday of the Infanta* (1942) en de opera *The Importance of Being Earnest* (1961-1962) van Castelnuovo-Tedesco en de opera’s *Bianca* (1991) en *Der junge König* (1994) van C.R. Hirschfeld voorbeelden hiervan. Adaptaties zijn dan bedoeld als eerbetoon. Door een werk van Wilde als brontekst te kiezen brengt de bewerker het originele werk opnieuw onder de aandacht. De adaptatie zorgt er op die manier voor dat de geadapteerde tekst in een nieuw medium blijft voortbestaan. Naast een eerbetoon kan een adaptatie ook als kritiek bedoeld zijn. De bewerker neemt een standpunt in ten opzichte van de brontekst. Hij of zij kan de waarden in de originele tekst vanuit een andere mening belichten.

Van culturele tot commerciële drijfveren

Hutcheon ziet het ontlenen uit het culturele erfgoed als een duidelijk motief om te adapteren.¹⁸⁵ Zij illustreert dit aan de hand van de vele film- en televisie-adaptaties die profiteren van het culturele karakter van Britse achttiende- en negentiende-eeuwse roman. De nieuwe creatie krijgt automatisch een cultureel cachet. Deze beweegreden kan ook van toepassing zijn bij de keuze van Wilde als brontekst voor muzikale adaptaties. De negentiende-eeuwse Engelstalige roman genoot na de Tweede

¹⁸² A. Beaumont, *Zemlinsky*, p. 166.

¹⁸³ Laura Topham, “I was Possessed.” Composer Gerald Barry on Turning Oscar Wilde’s Classic into an Opera, in: *Blouinartinfo*, 13 juni 2013, op: <http://uk.blouinartinfo.com/news/story/913552/i-was-possessed-composer-gerald-barry-on-turning-oscar-wildes> [1 mei 2016].

¹⁸⁴ Onder meer Sir Granville Bantock, Renzo Bossi, John Alden Carpenter, Mario Castelnuovo-Tedesco, Henry Hadley, Nikola Hercigonja, C. René Hirschfeld, Liza Lehmann, Franco Mannino, Giovanna Marini, Maria Newman, Robert Purvis, Alan Ridout, Oliver Rudland, Jonathan Rutherford, Bettina Weber, Malcolm Williamson, Nikos Xanthoulis en Alexander Zemlinsky.

¹⁸⁵ L. Hutcheon, p. 91.

Wereldoorlog interesse vanuit operahoek (cf. supra: Dl. 1. Hfdst. 2: n. 28). Dat bewerkers het oeuvre van Wilde vanaf de twintigste eeuw aangegrepen om als basistekst te dienen van muzikale adaptaties kadert zo in de hang van componisten en librettisten naar culturele waardevolle teksten uit die periode.

Naast een meer culturele motivatie kunnen economische beweegredenen doorwegen. Het succes van een literair werk kan de aanleiding zijn om het werk voor een ander medium te adapteren. Men borduurt verder op het commerciële succes en verzekert zich zo van een publiek. Strauss was met *Salome* ook uit op financieel succes. Deze intentie staat haaks op de door Schmidgall gesuggereerde aantrekkingskracht van een dubbele laag aan muzikaliteit die het drama bevat (cf. supra: Dl. 1. Hfdst. 2: n. 179). Strauss koos voor *Salomé* met de intentie nog een groter schandaal te creëren en dit om te zetten in hoge box office-inkomsten.¹⁸⁶ Van de royalty's bouwde de Duitse componist naar eigen zeggen in 1908 een villa in Garmisch-Partenkirchen.¹⁸⁷ Walton motiveert Strauss' voorkeur voor het drama hoofdzakelijk door de choquerende aantrekkingskracht van het stuk, door de pariastatus van de auteur en door het opduiken van de seksualiteit als een aanvaard, maar controversieel onderwerp van het moderne drama in het fin de siècle.¹⁸⁸ Operabewerkingen die volgen op een succesvolle filmadaptatie vallen ook onder dit commerciële motief. Zo inspireerde Schaeuble zich voor de opera *Dorian Gray* (ontstaan tijdens 1947-1948) op de Hollywoodfilm uit 1945 van Albert Lewin.¹⁸⁹

De inventaris van de muzikale adaptaties geeft een inzicht in de werken die werden gekozen om te adapteren, de genres waarin ze werden geadapteerd en de wisselende populariteit voor bepaalde werken en genres doorheen de jaren. Hij illustreert de populariteit van het oeuvre van Wilde als basis voor nieuwe muzikale creaties, maar vertelt niets over de motivatie om een bepaalde tekst te kiezen. Evenmin onthult deze lijst de manier hoe een bewerker met de oorspronkelijke tekst omgaat en die verwerkt tot een muzikale creatie. Daarvoor is voor elke compositie een detailstudie nodig. Aangezien het onmogelijk is binnen het bereik van één doctoraat al deze muziekteksten te verzamelen om te analyseren heb ik mijn onderzoeksterrein beperkt tot de operalibretto's geïnspireerd door *The Birthday of the Infanta*. In de casestudy in deel twee voer ik een diepteonderzoek naar de literaire motieven in *The Birthday of the Infanta* en negen operalibretto's. De vrouwelijke hoofdpersonages uit het sprookje worden in de libretto's geanalyseerd en vergelijk ik met het origineel om een antwoord te formuleren

¹⁸⁶ C. Walton, pp. 218-219.

¹⁸⁷ Walter Panofsky, *Richard Strauss, Partitur eines Lebens*, Darmstadt, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1965, p. 181: Volgens Keizer Wilhelm II zou *Salome* de reputatie van Richard Strauss "furchtbar schaden." De commentaar van de componist was: "Von diesem Schaden konnte ich mir die Garmischer Villa bauen!"

¹⁸⁸ C. Walton, pp. 218-219.

¹⁸⁹ C. Walton, p. 224.

op de vraag in welke mate de *femme fatale*, de *femme fragile* en het motief van het dode vrouwenlichaam naar voren treden in de libretto's. Vanwege deze focus bespreek ik deze literaire motieven in het volgende hoofdstuk.

Hoofdstuk 3

Femme fatale, femme fragile

3.1 De *femme fatale* en de *femme fragile* als literair motief in het fin de siècle

[She is] beautiful always beyond desire and cruel beyond words; fairer than heaven and more terrible than hell; pale with pride and weary with wrong-doing; a silent anger against God and man burns, white and repressed, through her clear features.¹

A.C. Swinburne

3.1.1 Inleiding

De vrouwelijke personages in het werk van Wilde zijn talrijk en heel divers. In dit hoofdstuk besteed ik aandacht aan de decadentistische '*femme fatale*' en de decadentistisch-symbolistische '*femme fragile*' – inclusief de verering van het dode vrouwenlichaam – om in het volgende deel na te gaan in hoeverre de types herkenbaar zijn in de casestudy *The Birthday of the Infanta*.

In de literatuur en de beeldende kunsten van de negentiende eeuw treedt een vrouw aan die als motief enorm aan populariteit wint: de '*femme fatale*'. Het is een beeldschone vrouw, maar tevens een wrede vrouw die mannen verleidt en te gronde richt. Het motief draait altijd om seksualiteit, macht, dood en de man als slachtoffer. Vaak richt de fatale vrouw ook zichzelf te gronde. In de West-Europese literatuur bereikt de *femme*

¹ Algernon Charles Swinburne, "Notes on Designs of the Old Masters in Florence", in: *Essays and Studies*, London, Chatto and Windus, 1875, pp. 314-357, p. 319.

fatale haar hoogtepunt in de periode van het fin de siècle. In het midden van de jaren 1880 verschijnt een nieuw type dat het eeuwige verlangen van de mens naar “natuurlijke harmonie en spirituele verheffing”² vertolkt. Het is de *femme fragile*, een teer, onschuldig en mystiek wezen dat vaak al met een been in het graf staat terwijl overgevoeligheid en een “fijn bezenuwd gestel”³ haar meestal dodelijke lot bepalen.

Beide types zijn karakteristiek voor het fin de siècle. Ariane Thomalla ziet tussen de *femme fatale* en de *femme fragile* een duidelijke oppositie.⁴ Andere onderzoekers (zoals Carola Hilmes,⁵ Mary Kemperink⁶, Isabelle Stauffer⁷ en Luc Dirikx⁸) betwijfelen of contesteren deze zienswijze. Tussen beide types bestaat een grotere verwantschap dan hun tegenovergestelde en aanvullende verschijningsbeeld laat vermoeden. Beide zijn een poging om via de literatuur en de beeldende kunst een seksuele onrust die onder de enge negentiende-eeuwse seksuele moraal leefde, op te lossen. De *femme fatale* vlucht uit de realiteit naar een wereld vol erotische fantasie, terwijl de *femme fragile* de verdringing zoekt en in de neurose vlucht. Een absolute scheiding tussen beide types is niet mogelijk.

In de opera volgen de *femme fatale* en de *femme fragile* hun literaire precedentes. In de analyse van de laatnegentiende-eeuwse libretto's vinden we de beide types vaak terug. Hun aanwezigheid op de muzikale podia vindt in het fin de siècle haar hoogtepunt, maar was al aanwezig in de romantiek en loopt door tot in de twintigste eeuw. Hoewel de rolverdeling op het eerste gezicht eenvoudig lijkt, is zij dat net als in de literatuur niet. De geadapteerde tekst die aan de basis ligt van het libretto of de invloed van de literaire mode bij een origineel libretto is bepalend voor de tekening van de types in het operagenre. Afgezien van de bewerking van literaire teksten waarin dergelijke vrouwen aanwezig zijn, eisten de negentiende-eeuwse componisten ook van hun librettisten gelijkaardige vrouwenrollen. Zo heeft Boito voor Verdi's opera *Otello* (1887) Desdemona uit *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (1603) van Shakespeare omgevormd tot een zuiver, onschuldig en passief wezen dat nauw verwant is aan het type van de *femme fragile*. Erich Wolfgang Korngolds opera *Die tote Stadt* (1920, libretto Paul Schott) geldt als voorbeeld van de vele Weense opera's gecomponeerd in de eerste decennia van de

² Luc Dirikx, *Louis Couperus en het decadentisme. Een thematische confrontatie*, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1993, p. 202.

³ Louis Couperus *Eline Vere*, Utrecht, Veen, 1980, p. 20: “In Eline, die, van een loom en lymfatisch gestel, behoefte gevoelde aan tedere steun en zachtkoesterende warmte, en wier zenuwen, fijn als de vezelen ener bloem, ... (...) Maar noch Eline's vrees haar fijn bezenuwd gestel te zullen wonden ...”

⁴ A. Thomalla, pp. 14, 36, 60 en 113.

⁵ C. Hilmes, p. 28.

⁶ Mary Kemperink, *Het verloren paradijs. De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001, p. 190.

⁷ Isabelle Stauffer, *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Köln, Böhlau Verlag, 2008, p. 80.

⁸ L. Dirikx, p. 241.

twintigste eeuw die zich concentreren op de uitbeelding van de *femme fragile* en de *femme fatale*.⁹ De tegengestelde types spiegelen hun literaire voorbeelden in *Bruges-la-Morte* (1892), de roman van Georges Rodenbach die aan de basis lag van de opera. Maar ook een lyrisch sprookje zoals Dvořák's voorlaatste opera *Rusalka* (1901, libretto Jaroslav Kvapil) plaatst beide vrouwbeelden tegenover elkaar. Componisten die hun eigen teksten schreven of adapteerden – zoals Wagner, Strauss en Schreker – integreerden beide types in hun libretto's.

3.1.2 De *femme fatale*

3.1.2.1 Onstaansgeschiedenis

“Fatale vrouwen zijn er in mythe en literatuur altijd geweest,”¹⁰ stelt Mario Praz. Naar een gedicht van John Keats noemt hij haar ‘*La belle dame sans merci*’ (1819).¹¹ Het is een type vrouw dat volgens Praz in de tweede helft van de negentiende eeuw definitief de Byroniaanse held, de gevaarlijke man die vrouwen ruïneert, verdringt.

Het motief van de *femme fatale* is oud en heeft mythische wortels.¹² Het type van een fatale vrouw is in de West-Europese cultuur samengesteld uit diverse bronnen gaande van de Bijbel, over de antieke mythologie en de geschiedenis tot de volksverhalen of de middeleeuwse traditie. Haar literaire zegetocht begint pas in de negentiende eeuw. De auteurs van de gothic novels herontdekken de volksmythen over de wrede minnares. De romantische schrijvers omhelzen het beeld van de demonische verleidster. Het hoogtepunt in de motiefgeschiedenis valt in de late negentiende eeuw wanneer belangrijke bijdragen tot de literaire beeldvorming van de *femme fatale* worden geleverd. Het vrouwentype wordt er een decadentistisch fenomeen dat nauw samenhangt met het discours over vrouwen en moderniteit. Jennifer Hedgecock argumenteert dat de *femme fatale* even vaak voorkomt in de midden-Victoriaanse fictie, maar dat zij anders is geconstrueerd en complexer is.¹³ Rebecca Stott erkent dat de *femme fatale* vroeger in de

⁹ Carmen Ottner, “Frauengestalten in der österreichischen Oper: Zum Schaffen der bedeutendsten Komponisten ab der Jahrhundertende bis in die Dreissiger Jahre,” in: Silvia Kronberger und Ulrich Müller, (Hrsg.), *Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie. Frauenfiguren im Musik-Theater*, Anif/Salzburg, Verlag Mueller-Speiser, 2003, pp. 145-169, p. 145.

¹⁰ Mario Praz, vert. Anton Haakman, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*, Amsterdam, Agon, 1988 [Vertaling van *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930], p. 155.

¹¹ Andere onderzoekers hanteren de term ‘*belles dames sans merci*’ als synoniem voor fatale vrouwen: zie Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1. *The War of the Words*, New Haven and London, Yale University Press, p. 27.

¹² Zie ook: Elisabeth Frenzel, “Die dämonische Verführerin”, in: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999, pp. 774-788.

¹³ Jennifer Hedgecock, *The Femme Fatale in Victorian Literature. The Danger and the Sexual Threat*, New York, Cambia Press, 2008, p. 2.

eeuw is terug te vinden maar pas in de late negentiende eeuw als herkenbaar type is geformuleerd.¹⁴

Verschillende onderzoekers starten de ontwikkeling van de *femme fatale* als literair concept aan het eind van de achttiende eeuw.¹⁵ Voorlopers zijn onder meer al te vinden in de briefroman *Les liaisons dangereuses* (1782) van Pierre Choderlos de Laclos, in de ‘gothic novel’ *The Monk* (1796) van Mathew Lewis en in het werk van Markies de Sade. In de roman van Choderlos de Laclos en in *The Monk* is de dualistische voorstelling van het vrouwelijke zichtbaar aanwezig; de twee tegenpolen zijn duidelijk getekend. Toch kan men hier nog niet spreken van zuivere vertegenwoordigsters van de fatale en de fragiele vrouw. Daarvoor is “de essentiële smaak van de romantiek, de associatie van genot met pijn, van verlangen met lijden, nog niet aanwezig.”¹⁶ Keats’ gedicht *La belle dame sans merci* is een volgende stap in de tekening van de *femme fatale*. Hoewel deze vrouw al verschillende fatale trekken heeft (mooi, gevaarlijk, dominant en ze kondigt onheil aan), zijn er geen aanwijzingen van demonische destructiviteit en kan men daarom niet spreken van een zuivere *femme fatale*.

Negentiende-eeuwse voorbeelden

In de negentiende eeuw zijn Théophile Gautier, Charles Baudelaire, de prerafaëlieten en Edgar Allan Poe heel invloedrijk voor de verdere ontwikkeling van zowel de *femme fatale* als van de *femme fragile*. Doordrongen door de ‘l’art pour l’art’-gedachte werkten Gautier en Baudelaire het idee van de *femme fatale* uit tot een esthetisch ideaal. Gautier beschrijft in *Mademoiselle de Maupin* (1835) een androgyn vrouwentype met licht fatale trekken. Madeleines drang naar onafhankelijkheid, haar scherp inzicht in de positie van vrouwen en haar androgynе schoonheid zijn voorboden voor de latere *femme fatale*. In Gautiers verhaal *La morte amoureuse* (1836) vertolkt Clarimonde al het volledige type van de *femme fatale*. In *Une nuit de Cléopâtre* (1845) werkt Gautier het concept van de fatale vrouw verder uit en plaatst hij haar in een exotische omgeving. Gautier was voor Jacqueline Bel “hiermee één van de eersten die de cultivering van het artificiële verbond met exotisme in ruimte en tijd.”¹⁷ De fatale *Carmen* van Mérimée belichaamt een vrouw met een grote vrijheidsdrang; zij laat zich niet aan beperkingen onderwerpen. Het

¹⁴ R. Stott, p. ix.

¹⁵ Zie: M. Praz, p. 157, L. Dirikx, pp. 208-209, Hans-Joachim Schickedanz, *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*, Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1983, pp. 20-34 en Paula Koelemij, “De femme fatale in de 19^e eeuw”, in: Christiaan Ruppert en Gerard Steen, (red.), *Decadentie*, Utrecht, 1985, pp. 112-137, p. 112. De ontwikkeling wordt geschetst aan de hand van representatieve voorbeelden voor de heersende gevoeligheden in de artistieke stromingen in Engeland en Frankrijk. De intense wederzijdse invloed tussen beide zijden van het kanaal en het feit dat Wilde werd beïnvloed door de Franse literatoren verantwoorden deze keuze.

¹⁶ P. Koelemij, “De femme fatale in de 19^e eeuw”, p. 116.

¹⁷ Jacqueline Bel, “De femme fatale in de literatuur: de vrouw als meedogenloos kunstwerk”, in: Henk van Os [e.a.], (red.), *Fatale vrouwen 1860-1910*, Wommelgem, BAI, 2003, pp. 55-64, p. 59.

exotisme van *Une nuit de Cléopâtre* en van *Carmen* is ook onmiskenbaar aanwezig in *Salammbô* (1862), in *La tentation de saint Antoine* (1874) en in de novelle *Hérodiade* (1877) van Flaubert. In dezelfde periode brachten tal van andere schrijvers de *femme fatale* voor de schijnwerpers.

Les fleurs du mal (1859) van Baudelaire bevat heel wat fatale vrouwen. Hoewel de symboliek van het kwaad zijn vrouwbeeld vaak omringt, modelleren ook sterkte, weelderigheid en onafhankelijkheid dit beeld. Baudelaire's concept van de *femme fatale* situeert zich op het breukvlak van romantiek en decadentie. De vrouwenfiguren in het werk van Poe intrigeerden sterk Baudelaire. Deze Amerikaanse auteur en de prerafaëlieten boden zowel voor de *femme fatale* als voor de *femme fragile* een rijke onderlaag. Op hun invloed ga ik dieper in bij de behandeling van de *femme fragile* (cf. infra: Dl. 1: 3.1.3.1). In de ontwikkeling van de *femme fatale* inspireerden Frankrijk en Engeland elkaar voortdurend. In Engeland choqueert Swinburne het publiek op vergelijkbare wijze als Baudelaire. Zijn bundel *Poems and Ballads* uit 1866 staat vol sadomasochistische poëzie over fatale vrouwen met wrede, erotische en steriele karaktertrekken. Swinburne, zelf beïnvloed door Gautier, zou auteurs als Wilde en Gabriele d'Annunzio¹⁸ bereiken via Pater. Met zijn eloquente interpretatie van de *Mona Lisa*: "She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave"¹⁹ zet Pater in 1873 zijn stempel op het beeld van de *femme fatale*.

In 1884 verscheen *A rebours* van Joris-Karl Huysmans. In het werk van Gustave Moreau ziet het hoofdpersonage, de vermogende hedonist Jean des Esseintes, de verwerkelijking van de geheimzinnige Salome van wie hij altijd heeft gedroomd.²⁰ Des Esseintes bezit de schilderijen *Salomé dansant devant Hérode* (1876) en *L'apparition* (1876) van Moreau. De beschrijving van deze werken heeft grote invloed uitgeoefend op Wildes beeldvorming van deze *femme fatale*. Enrique Gómez Carrillo getuigde dat Moreaus schilderijen de enige afbeeldingen van Salome waren die duidelijk Wildes dromen weergaven van "l'âme de la princesse-ballerine légendaire, de la divine Hérodiade."²¹ Huysmans typeert de *femme fatale* zoals ze zich in het fin de siècle manifesteert:

¹⁸ Tal van femmes fatales duiken op in het oeuvre van D'Annunzio, zoals Ippolita Sanzio in *Trionfo della morte* (1894) en Comnena in *La gloria* (1899).

¹⁹ W. Pater, p. 103.

²⁰ Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, Paris, Fasquelle, 1907, pp.70-71. In 1876 werd Moreau definitief 'de' schilder van het decadentisme toen hij op het Salon zijn twee – in dit verband – belangrijkste werken exposeerde, 'Salomé dansant devant Hérode' en 'L'apparition'. Mede door Huysmans' beschrijving zijn deze schilderijen van Salome van doorslaggevende betekenis geweest voor Moreaus bekendheid als vormgever van het symbolistische vrouwbeeld.

²¹ Gomez Carrillo, "Comment Oscar Wilde rêva Salomé", in: *La Plûme*, Paris, 1902, pp. 1147-1152, p. 1152.

Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un viellard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi par des remours de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.²²

De figuur van Salome vormt een hoogtepunt in de traditie van de *femme fatale*. De obsessie van Moreau, die meer dan honderd tekeningen en schilderijen aan deze *femme fatale* wijdde, de literaire werken van tal van decadentisten, het drama *Salomé* van Wilde uit 1893, de opera van Strauss en de honderden voorstellingen van Salomé's dans van de zeven sluiers die omstreeks de eeuwwisseling in heel Europa waren te zien, zorgden ervoor dat Salome als archetype van de *femme fatale* in het collectief culturele bewustzijn aanwezig bleef.

Paula Koelemij wijst erop dat door de verbreiding en toenemende populariteit van de *femme fatale* een einde kwam aan haar symbolische waarde om de verering van de verheven schoonheid en de weerzin tegen de burgerlijke moraal uit te drukken (cf. infra: Dl. 1: 3.1.2.2).²³ Het type van de *femme fatale* werd aan het einde van de negentiende eeuw gepopulariseerd op affiches, reclames en etiketten en vond zo zijn weg naar het grote publiek. De symbolische waarde en de door de decadente artiesten nagestreefde exclusiviteit werd door de populariteit van dit vrouwentype teniet gedaan.²⁴ Ook na het fin de siècle blijft de *femme fatale* opduiken in de literatuur, de beeldende kunst, de opera en de film.

3.1.2.2 Context

Praz, en na hem ook anderen, heeft de *femme fatale* als symbool en symptoom van de erotische fantasie van de Europese romantiek onderzocht. Sindsdien ontwikkelde dit vrouwentype zich tot een uiterst populair onderzoeksobject.

Diverse psychologische en sociologische benaderingen verklaren de opkomst en het succes van de *femme fatale* in het fin de siècle. Als gevolg van de industriële revolutie ontstaat in de negentiende eeuw een nieuwe heersende klasse, de gegoede burgerij. Het kostwinnersmodel komt op. Vrouwen weert men uit het maatschappelijke leven; zij

²² J.-K. Huysmans, p.74.

²³ Paula Koelemij, "De verraderlijke vrouwelijkheid: de femme fatale en de dandy", in: André Hielkema, (red.), *De dandy, of De overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*, Meppel, Boom, 1989, pp. 78-94, p. 92.

²⁴ P. Koelemij, "De femme fatale in de 19^e eeuw", p. 130.

krijgen een plaats aan de haard als ‘ideale’ moeder.²⁵ Het gewaardeerde type van de zorgzame moeder, de deugdzame huisvrouw en de trouwe echtgenote vindt aan het einde van de negentiende eeuw een zwarte zuster in het egoïstische, genotzuchtige, mannen verslindende monster.

De *femme fatale* – net zoals de *femme fragile* – is het product van een conglomeraat aan ideeën die karakteristiek zijn voor de laatste helft van de negentiende eeuw. Het zijn wetenschappelijke inzichten die men over vrouwen ontwikkelde en een bepaalde visie op seksualiteit. Vrouwen zouden zich onderscheiden van mannen door passiviteit, seksuele ongevoeligheid en intuïtie. Charles Darwin bood een wetenschappelijke rechtvaardiging voor de discriminatie van vrouwen door in *The Descent of Man* (1871) de stelling te plegen dat vrouwen zich op een lagere trap van evolutie bevonden dan mannen. Het darwinisme poneert de superioriteit van mannen en geeft ‘wetenschappelijke’ bewijzen van de ondergeschiktheid van vrouwen. Hiermee wordt ook de seksuele ethiek diep beïnvloed. In de negende editie (1894) van *Psychopathia sexualis* beweert Richard von Krafft-Ebing dat mannen een grotere seksuele nood hebben dan vrouwen wier sensueel verlangen kleiner is.²⁶ Zij zouden biologisch minder geëvolueerde wezens zijn met weinig intellectuele en lichamelijke vermogens. Toch zijn zij gevaarlijk voor de man omdat ze zijn seksuele begeerte aanwakkeren en hem tot overgave dwingen. De esthetische uitbeelding van vrouwelijke zinnelijkheid kan men zien als reactie op het taboe van de vrouwelijke libido door wetenschappers als Krafft-Ebing, Sigmund Freud en Paul Julius Möbius. Vrouwen die seksuele voldoening nastreven, zijn abnormaal.²⁷ Zij die afwijken van de hun toegewezen denk- en/of gedragspatronen beschouwt men als hysterica of worden als veruiterlijking van de mannelijke angst voorgesteld als *femmes fatales*.²⁸

De *femme fatale* en de interesse voor dit type in het fin de siècle tonen de dubbele moraal in de dagdagelijkse houding tegenover seksualiteit. In de kunst is de verwrongen en hypocriete houding ten opzichte van seksualiteit een van de belangrijkste leidmotieven. Ondanks de Victoriaanse argwaan voor seksualiteit en de onderdrukking ervan is de late negentiende eeuw een in hoge mate erotisch geprikkelde periode. Het fin de siècle kent tal van seksuele schandalen en een woekerende prostitutie. De toenmalige restrictieve seksuele moraal kan de aantrekkingskracht van de *femme fatale*

²⁵ Jaap Harskamp, *Fin de siècle. Seks en ontaarding tijdens het fin de siècle*, De Haag, Bzztôh, 1991-1992 (*Bzzlletin*, jrg. 21, nr. 191-192 [december 1991/januari 1992]), p. 4.

²⁶ In zijn studie over de seksualiteit in de negentiende-eeuwse bourgeoissamenleving corrigeert en nuanceert Peter Gay de misvattingen en het eenzijdige beeld dat bestaat rond de seksuele relatie tussen mannen en vrouwen: de Victoriaanse mannen koelen hun lusten door er minnaressen op na te houden, prostituees te bezoeken of kinderen aan te randen, terwijl de vrouwen plichtsmatig, gehoorzaam, timide, maar vooral aseksueel, al hun liefde in de huishouding en de opvoeding van de kinderen leggen: P. Gay, p. 6 en p. 133.

²⁷ P. Gay, p. 154.

²⁸ L. Dirikx, p. 202.

ook verklaren. Het zijn geen zuivere angstbeelden, maar vooral wensbeelden die optreden in de enscenering van de *femme fatale*: een “dimensie van het mannelijke verlangen naar de seksueel actieve vrouw die de *femme fatale* juist ook tot een wensbeeld maakt.”²⁹ De *femme fatale* incarneert als product van de mannelijke verbeelding de begeerte en de angsten van de man. Er is angst voor haar cruciale rol bij de voortplanting, voor haar mysterieuze verleidingskracht en voor haar macht over mannelijke emoties.³⁰ Zowel in de literatuur als de beeldende kunst ontwikkelt er zich tijdens het fin de siècle een ware iconografie van misogynie. Die manifeste vrouwvijandigheid, die vaak is verbonden met een ambivalente houding tot de seksualiteit, heeft zijn invloed gehad op de uitwerking van het concept van de *femme fatale*.

Verder vindt men een verklaring voor haar verschijning in het verband tussen de oprukkende vrouwenbeweging in de negentiende eeuw en de mannelijke reactie.³¹ In een samenleving geregeerd door het patriarchale denken vormt de vrouwenbeweging een bedreiging voor de burgerlijke cultuur en het geloof in de morele zuiverheid van vrouwen. De bestaande verhoudingen tussen mannen en vrouwen komen onder druk te staan. Mannen drukken hun angst voor de dominantie van vrouwen uit door de emanciperende vrouw als *femme fatale* of als manwijf uit te beelden.³² Peter Gay spreekt over de mannelijke castratieangst.³³ Deze stelling is in kunsthistorische en literatuurwetenschappelijke studies over de *femme fatale* de meest gebruikelijke maar voldoet niet. De afkeer van vrouwenrechten bij antifeministen (ook vrouwen³⁴) werd eerder met rationele argumenten ondersteund dan dat de *femme fatale* die aversie symboliseerde.

De *femme fatale* was geliefd bij romantici en estheten en werd ook door vrouwen geschapen en bewonderd. Hoewel zij in sociaaleconomisch opzicht zelf deel uitmaken van de middengroepen zetten de scheppers ervan zich af tegen de waarden van de bourgeoisieamenleving.³⁵ Door de *femme fatale* als onderwerp te nemen en te kiezen “voor een type dat haaks stond op de heersende norm van het utilitarisme”³⁶ gaven zij

²⁹ Joachim von der Thüsen, “De wrede minnares. Vrouwbeeld en vreemdheidscultus in de negentiende eeuw”, in: *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme het wrede en het unheimliche. Essays*, Amsterdam, Querido, 1997, pp. 94-114, p. 110.

³⁰ P. Gay, p. 169: “Man’s fear of woman is as old as time, but it was only in the bourgeois century that it became a prominent theme in popular novels and medical treatises.”

³¹ J. Von der Thüsen, p. 109; P. Gay, pp. 206-207 en pp. 212-213.

³² P. Gay, p. 193.

³³ P. Gay, pp. 197-200.

³⁴ P. Gay, p. 207 en p. 209.

³⁵ P. Gay, p. 7.

³⁶ P. Koelemij, “De verraderlijke vrouwelijkheid: de *femme fatale* en de dandy”, p. 81.

hieraan uitdrukking. Deze antiburgerlijke vrouwenfiguur paste goed in het decadente wereldbeeld en de artistieke kringen die zich tegen de heersende conventies richtten.³⁷

3.1.2.3 Kenmerken

Er is geen prototype van de fatale vrouw. Een vrouw wordt fataal “wanneer een aantal voorwaarden vervuld zijn die haar een noodlottige uitwerking verlenen”³⁸, meent Hans Vandevoorde. Hilmes hanteert een ‘Minimaldefinition’ van de *femme fatale*, die als kleinste gemene deler op de literaire varianten van het type van toepassing is:

Dieser “Minimaldefinition” zufolge ist die Femme fatale eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum. Oft agiert die Frau in der Funktion eines Racheengels und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft.³⁹

De *femme fatale* heeft vele gezichten. De esthetisering van de verleiding en het lot, het theatrale van de vrouwelijke schoonheid en de seksualiteit en de erotiek van geweld en dood zijn wezenlijke aspecten. Allerhande erotische en exotische capaciteiten dicht men haar toe. Ze is bij uitstek narcistisch. Men verbindt haar met kenmerken zoals hermafroditisme, saffisme en onafhankelijkheid. Haar aandacht richt zich op de vormgeving van zichzelf. Een aantal eigenheden zijn bindend: haar demonische en vernietigende aantrekkingskracht combineert zij met artificiële, afstandelijke en androgyne eigenschappen en met enkele fysieke kenmerken en metaforen waarmee men haar associeert.⁴⁰

Haar demonische en vernietigende aantrekkingskracht

De *femme fatale* is noodlottig voor de man: tegelijk fascinerend en beangstigend, aantrekkelijk en afstotend, ondermijnt ze zijn gemoedsrust. Zij bezit een lichamelijke aantrekkelijkheid en een erotische uitstraling die leidt tot een actieve controle over het mannelijke slachtoffer en een ommekeer van de genderrollen. Zij misbruikt de macht van haar buitengewone schoonheid, haar sensualiteit en seksualiteit om de ongelukkige naar de ondergang te leiden. Haar erotische kracht relateert men vaak aan dood en

³⁷ J. Bel, “De femme fatale in de literatuur: de vrouw als meedogenloos kunstwerk”, p. 64.

³⁸ Hans Vandevoorde, “De femme fatale. Een anti-typologische verkenning”, in: *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 45 (1990), pp. 123-136, p. 131.

³⁹ C. Hilmes, p. 10.

⁴⁰ Gerd Stein, *Femme fatale, Vamp, Blaustrump. Sexualität und Herrschaft, Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 3, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuchverlag 1985, pp. 14-15 en 17.

geweld. De onverhulde sensualiteit wordt haar kwalijk genomen; zinnelijkheid ziet men als een typisch mannelijke karaktertrek. De *femme fatale* voldoet niet aan de eigentijdse normen van de ideale vrouw, ze is een ontaardt wezen.⁴¹ De volstrekte zelfzekerheid van de *femme fatale* maakt haar sfinxachtig, ondoordringbaar en onkwetsbaar. Zij heeft een destructieve en vaak een zelfvernietigende werking. Sandra M. Gilbert en Susan Gubar hebben het over haar vernietigende en verslindende elementen.⁴² Koelemij ziet de combinatie van verleidelijkheid met destructiviteit als haar belangrijkste kenmerk.⁴³

Haar artificiële, afstandelijke en androgynse eigenschappen

De verleidingskracht van het artificiële karakter van de vrouwelijke schoonheid en “de aantrekkingskracht van de artificieel opgesmukte sexualiteit” zijn voor Vandevoorde cruciale kenmerken van de *femme fatale*.⁴⁴ De cultus van de artificialiteit is een belangrijk kenmerk van het decadentisme.⁴⁵ Het erotische verbindt men met het kunstmatige en het perverse.⁴⁶ De artificialiteitsidee was al eerder aanwezig, zoals bij Poe; zij speelde een aanzienlijke rol bij auteurs als Gautier en Baudelaire en verspreidde zich verder over de decadentisten. De lesbienne en de dandy gelden als voorbeelden van dit gedrag, in tegenstelling tot de “zogenaamd natuurlijke vrouw.”⁴⁷ Sommige literatuurwetenschappers beschouwen in de beschrijving van de *femme fatale* de tegenstelling tussen de natuur en het artificiële als fundamenteel.⁴⁸ De aantrekkingskracht van de *femme fatale* wordt dan gekoppeld aan haar vermogen om twee schijnbaar tegengestelde concepten van vrouwelijkheid te vermengen: de natuur en het artificiële. De identificatie van het vrouwelijke met de natuur maakt van de vrouwelijke seksualiteit “the last enclave of untamed, primordial nature”⁴⁹ in een steeds meer gerationaliseerde wereld. De essentialistische zienswijze in *Sexual Personae* van Camille Paglia steunt een dergelijke uitspraak. Paglia argumenteert dat vrouwen

⁴¹ Richard Heeres, “De vrucht van een degeneratie. Het type van de ‘breekbare man’ in het Nederlandse verhalend proza van het fin de siècle (1890-1910)”, in: *Arabesken*, jrg. 11, 2003, nr. 21, pp. 4-12, p. 11.

⁴² Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 2. Sexchanges*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 9.

⁴³ P. Koelemij, “De verraderlijke vrouwelijkheid: de femme fatale en de dandy”, p. 84.

⁴⁴ H. Vandevoorde, pp. 127 en 129. Sarah Bernhardt kleurde haar haren rood en gebruikte make-up om tot op hoge leeftijd de rol van de *femme fatale* op het toneel te kunnen spelen.

⁴⁵ Alfred Edward Carter, *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958, p. 25.

⁴⁶ L. Dirikx, p. 221.

⁴⁷ P. Koelemij, “De verraderlijke vrouwelijkheid: de femme fatale en de dandy”, p. 87.

⁴⁸ Zoals H. Vandevoorde, p. 76; P. Koelemij, “De verraderlijke vrouwelijkheid: de femme fatale en de dandy”, p. 87 en Wolfdietrich Rasch, “Die Femme fatale und ihre Mythisierung”, in: *Die literarische Décadence um 1900*, München, Beck 1986, pp. 74-87, p. 76.

⁴⁹ Sabine Hake, “Femme fatale”, in: Friederike Eigler and Susanne Kord, (ed.), *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport, CT, Greenwood, 1997, pp. 163-165, p. 164.

verbonden zijn met de natuur die staat tegenover de geordende en beheerste cultuurwereld van de man. Feministen verwerpen deze associatie.⁵⁰

Afstandelijkheid, inertie en verstarring kenmerken menige *femme fatale*. Stéphane Mallarmé tekent met zijn *Hérodiade* (1864) een intellectuele, onschendbare en esoterische schoonheid die afstandelijkheid als elementair kenmerk incorporeert. “[D]iese ‘Jungfrau-Gottheit’ von schreckenverbreitender Unmenschlichkeit”⁵¹ is hermetisch en onaangetast, aristocratisch en ontoegankelijk voor niet-ingewijden.⁵² Verstarring bindt het dramafragment van Mallarmé met het beeld van de dansende Salome op *Salomé dansant devant Hérode*. De afstandelijkheid in het beeld van de *femme fatale* en in de benadering ervan verdween toen het onderwerp populair werd. Inertie komt als belangrijk kenmerk van de *femme fatale* naar voren in Flauberts roman *Salammô* (1862). Deze inertie zorgt tevens voor een spirituele reflectie en doet een sfeer van ennui ontstaan. In deze pose van ennui is de *femme fatale* het symbool van nutteloze schoonheid en weelde.

De *femme fatale* stelt de normen van ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ ter discussie. Zij is enerzijds de supervrouwelijke vrouw, maar staat ook voor de androgyne en mannelijke vrouw. Androgynie was een van de meeste geliefde motieven in het decadentisme. Onderzoekers leggen verbanden tussen androgynie, maagdelijkheid, homoseksualiteit en zelfbevrediging.⁵³ De ongeslachtelijke liefde en de fascinatie voor tweeslachtigheid, zoals ook in *Monsieur Vénus* (1884) van Rachilde, is sterk aanwezig in de tweede helft van de negentiende eeuw. In *Mademoiselle de Maupin* (1835) van Gautier wordt de androgynie duidelijk positief gewaardeerd. Gautier zingt er de lof van de absolute schoonheid, geïncarneerd in de androgyne als synthese.

Fysieke kenmerken en metaforen

Een aantal lichamelijke kenmerken van de *femme fatale* maken haar fysieke aantrekkelijkheid uit.

De *femme fatale* heeft een bleke huidskleur. In dit bleke gezicht vallen haar ogen op. Zij zijn doorgaans zwart, dikwijls ook groen. Vergelijkingen met water en edelstenen zijn evenzeer aan de orde. De ogen zijn daardoor symbolen van de onpeilbare diepte en

⁵⁰ Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven, Yale University Press, 1990.

⁵¹ Roland Schaffner, *Die Salome-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé. Vergleichende Gestalt- und Stilanalyse*, Würzburg, Gugel, 1965, p. 203.

⁵² Helen Grace Zagona, *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*, Genève/Paris, Droz, 1960, pp. 41-68.

⁵³ A.J.L. Busst, “The Image of the Androgyne in the 19th Century,” in: Ian Fletcher, (ed.), *Romantic Mythologies*, London, Routledge, 1967, pp. 1-95, Nelly Emont, “Le Mythe de l’androgyne dans la littérature décadente française,” in: Jean Libis, (ed.), *L’androgyne*, Paris, Albin Michel, 1986, pp. 229-247 en Frédéric Monneyron, *L’androgyne décadent. Mythes, figures, fantasmes*, Grenoble, Elug, 1996.

van de kille kunstmatigheid van de ziel waarvan zij uitdrukking geven. Het gebit van de *femme fatale* is opvallend gaaf. De stem van de *femme fatale* is de stem van de verleiding (“Et sa voix était cajoleuse; c’était la voix des commencements, cette voix de tentation que toutes les femmes possèdent à certaines minutes.”⁵⁴), een stem als van een sirene of van de Lorelei. De stem brengt de *femme fatale* en de *femme fragile* dicht bij elkaar: “Serait-ce aussi la même voix, pour continuer la diabolique ressemblance?”⁵⁵

Een weelderige bos haar omlijst het bleke gezicht. De haardos is een rijk symbool in het fin de siècle. De haren kunnen de valstrik van de lust voorstellen die de man dreigt te verstikken; of, als een van de weinige lichaamsdelen die niet vergaan, verwijzen naar de oernatuur en de eeuwigheid van vrouwen. De haren kunnen als relikwie of als een moordwerktuig fungeren, zoals in *Porphyria’s Lover* (1836) van Robert Browning en in *Bruges-la-Morte*.⁵⁶

De overwegende kleuren van de *femme fatale* zijn zwart, smaragdgroen en bloedrood. Bont en andere dierenhuiden verwijzen naar het animale in de *femme fatale*. Juwelen refereren aan oppergezag, macht en eeuwigheid. De juwelen van de *femme fatale* zijn dikwijls zowat haar enige kledij. In combinatie met het naakte lichaam symboliseren zij bij uitstek de *femme fatale*. Zij staan symbool voor de immorele verleidingskracht en het “pantser dat de natuurlijke erotiek”⁵⁷ beklemmt en dat steriliteit suggereert. De fatale vrouw wordt vaak begeleid door verleidelijke en gevaarlijke voorstellingen uit het dierenrijk of voorzien van prikkelende plantenmetaforen. Als demonische gestalte wordt de *femme fatale* vooral uitgebeeld onder de vorm van een vampier en een sfinx.⁵⁸ De vampier geniet een grote populariteit in de negentiende eeuw (van Lord Byron, over Mérimée en Baudelaire tot Bram Stoker).⁵⁹ De belangrijkste symboolgestalte van de *femme fatale* is de sfinx: “[S]phynx cruel, mauvais rêve, ancien désespoir.”⁶⁰ De sfinx staat in het fin de siècle voor raadselachtigheid. De combinatie van erotisch verlangen en dodelijke wreedheid maakt van dit hybride schepsel uit de antieke wereld het symbool voor de *femme fatale*. In *Van de koele meren des doods* (1900) beschrijft Frederik van Eeden

⁵⁴ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Editions Labor, 1986, p. 92.

⁵⁵ G. Rodenbach, p. 36.

⁵⁶ G. Rodenbach, p. 20 en pp. 104-105.

⁵⁷ L. Dirikx, p. 220.

⁵⁸ Karl Beckson, “Commentary”, in: *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 1, Poems and Poems in Prose*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 218-315, p. 307: “In Greek myth, the sphinx was a female monster with the head and breasts of a woman, the body and paws of a lion, the wings of a bird, the tail of a serpent, and a human voice. She queried travellers on the road to Thebes, destroying all who could not answer her riddle. When Oedipus provided the correct answer, she killed herself.”

⁵⁹ C. Baudelaire, “Le vampire”, in: *De bloemen van het kwaad = Les fleurs du mal*, p. 48 : “Infâme à qui je suis lié / Comme le forçat à la chaîne.” Ook bijvoorbeeld in Th. Gautier, *Fortunio* (1838) of J.-K. Huysman, *Là-bas* (1891).

⁶⁰ Philippe Auguste Villiers de l’Isle-Adam, “Contes cruels. Conte d’amour”, in: *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1986, p. 736.

de fatale vrouw als sfinx.⁶¹ Wilde ironiseert de sfinx in het verhaal *The Sphinx Without a Secret* (1887, postuum verschenen in 1904), maar bewondert haar/hem met bevlogen bewoordingen in zijn gedicht *The Sphinx* (1894). Ook sirenen, meerminnen en nimfen stellen als dochters van het water een representatieve groep *femmes fatales* voor.⁶²

3.1.3 De *femme fragile*

3.1.3.1 Ontstaansgeschiedenis

De ontstaansgeschiedenis van de *femme fragile* is vrij rechtlijnig. Net zoals Praz dit over de fatale vrouw zegt, poneert Thomalla: “Zu allen Zeiten hat es in der Literatur zarte Frauengestalten gegeben.”⁶³

Hoewel de *femme fragile* niet dezelfde mythische bronnen heeft als de *femme fatale* zijn er wortels te vinden in de christelijke verteltraditie en in de volksverhalen over vrouwelijke lucht- en watergeesten.⁶⁴ Na Beatrice in *La Divina Commedia* (1472) van Dante Alighieri en de eerste voorloopsters van het type – la présidente de Touvel (Choderlos de Laclos, 1782) of Justine (De Sade, 1791) – komt gedurende de romantiek een proces op gang dat leidt tot het type van de *femme fragile*. De zeventiende-eeuwse voorstelling van de grote gevoeligheid van meisjes en jonge vrouwen wint in de negentiende eeuw aan populariteit en sluit aan op het vrouwentype als verlosser en op de Madonnafiguur. Belangrijk in de creatie van deze artistieke vrouwenfiguur is Ophelia (*Hamlet*, 1603). De negentiende-eeuwse fascinatie voor Ophelia als prototype van de *femme fragile* begon in de herfst van 1827 toen een Engels gezelschap in Parijs Shakespeare bracht.

Negentiende-eeuwse voorbeelden

De vroeg-romantische literatuur ensceeneert de schoonheid van vrouwen in verbinding met ziekte, broosheid en dood en creëert daarmee etherische vrouwentypes. De hele negentiende eeuw vormden de heiligen en madonna's de positieve opposanten van de *femme fatale*. Aan het einde van de eeuw krijgt dit positieve type de gedaante van een *femme fragile*. Het beeld ervan dat enerzijds ziekelijkheid en morbide fragiliteit belichaamt en anderzijds steriele schoonheid en decoratieve kunstmatigheid evoceert, is symptomatisch voor het decadentisme en estheticisme van zijn tijd. Thomalla ziet drie belangrijke stadia – Poe, de prerafaëlieten en Maeterlinck – in het ontwikkelings-

⁶¹ Frederik van Eeden, *Van de koele meren des doods*, Amsterdam, Delta, Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2004, p. 117.

⁶² H.-J. Schickedanz, p. 38.

⁶³ A. Thomalla, p. 18.

⁶⁴ J. von der Thüsen, p. 128 n. 127.

proces van het type *femme fragile*. De invloed van Gautier, Baudelaire en Wagner vult deze stadia aan.

De vrouwenfiguren in het werk van Poe zijn een eerste stap in de richting van de *femme fragile*. Zij “hebben de geleerdheid, het mysterieuze introverte en de eeuwigheidswaarde van de *Femme fatale*, en de ziekelijkheid en mystieke aanleg van de *Femme fragile*.”⁶⁵ Poe voegt aan de zachtaardige, maar ook lijdende jonge vrouwen uit de romantische traditie een geheimzinnig en luguber element toe. In de poëzie wijzen Lenore uit *Lenore* (1843) en *The Raven* (1845), Helen uit *To Helen* (1831), Annabel Lee (1849) en Eulalie (1845) uit de gelijknamige gedichten naar de *femme fragile*, terwijl personages als Berenicë (1835), Ligeia, Morella (1835) of Madeline Usher (1839) een dubbelzinnigheid bevatten die “later duidelijk zichtbaar zal worden in de opsplitsing tussen *Femme fatale* en *fragile*.”⁶⁶

De metafysische vergeestelijking van vrouwen bij Poe treedt ook te voorschijn bij de prerafaëlieten. Ook de prerafaëlitsche vrouw is niet eenduidig: mystieke, extatische, hiëratische en spirituele vrouwen wisselen elkaar af, van de ‘Astarte Syriaca’, de dreigende vrouw, tot de ‘Beata Beatrix’, de gespiritualiseerde maagd. Poe’s ‘revenants’ “wier lichamen schijnbaar levenloos ter aarde liggen om vervolgens, de kleuren en de warmte van het leven te herwinnen”⁶⁷ staan tegenover Rossetti’s ‘bruiden van de dood’ die “altijd gelijk blijven in hun onbeweeglijke melancholieke schoonheid, waaraan de dood niets kan ontnemen en het leven niets kan geven.”⁶⁸ Gautier vindt in *Les Fleurs du mal* een vrouwentype terug dat aansluit bij de vrouwen van de prerafaëlieten:

Loin, bien loin dans l’inaltérable azur, flotte l’adorable fantôme de la Béatrix,
l’idéal toujours désiré, jamais atteint, la beauté supérieure et divine, incarnée sous
une forme de femme éthérée, spiritualisée, faite de lumière, de flamme et de
parfum, une vapeur, une rêve, un reflet du monde aromal et séraphique.⁶⁹

De invloed van Wagner mag men niet veronachtzamen. De splitsing tussen de *femme fragile* en de *femme fatale* bij Wagner beantwoordt ook aan de culturele topos. Met Senta zien we in *Der fliegende Holländer* (1843) al een soort *femme fragile* terwijl de zee een *femme fatale* is. Het duidelijkste voorbeeld is Elisabeth uit *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845). Gebroken door Tannhäusers verheerlijking van de lust verlangt zij slechts naar de dood: “Allmächt’ge Jungfrau, hör mein Flehen! / Zu dir, Gepriesne, rufe ich! / Laß mich im Staub vor dir vergehen, / O, nimm von dieser Erde mich! / Mach’,

⁶⁵ L. Dirikx, p. 211.

⁶⁶ L. Dirikx, p. 237.

⁶⁷ U. Weinhold, p. 49.

⁶⁸ U. Weinhold, p. 49.

⁶⁹ T. Gautier, “Notice”, in: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Nouvelle Edition, Paris, Calman-Lévy, 1886, 3de dr., pp. 35-36.

daß ich rein und engelgleich / Eingeh in dein selig Reich!”⁷⁰ In *Der Ring des Nibelungen* (gecomponeerd tussen 1853 en 1874) is er ten minste één duidelijke *femme fragile* in de figuur van Sieglinde uit *Die Walküre* (1870). Zij overlijdt bij de geboorte van haar zoon Siegfried, een kind uit de liefdesverhouding met haar tweelingbroer Siegmund. Irene uit *Rienzi, der Letzte der Tribunen* (1842) en Elsa uit *Lohengrin* (1850) behoren ook tot dit type terwijl Venus uit *Tannhäuser*, Ortrud uit *Lohengrin* (1850) en Kundry uit *Parsifal* (1882) fatale vrouwen zijn.

Met *La princesse Maleine* uit 1889 introduceert de Belgische symbolist Maeterlinck voorgoed de culturele constructie van de *femme fragile* in de decadente literatuur. Hij past dit vrouwentype aan de esthetische behoeften van het fin de siècle aan. De delicate vrouwelijke gestalten in de schilderijen van de prerafaëlieten en het sombere lot dat Poe enkele van zijn vrouwelijke personages beschoor, beïnvloeden Maeterlinck. De manier waarop Maeterlinck zijn protagonisten een symbolisch karakter toedeelt, “ze als het ware buiten tijd en ruimte, althans in een nauwelijks aangegeven periode en plaatsbepaling, een fictieve wereld laat evolueren,”⁷¹ zou zeer bepalend zijn. De *femme fragile* verschijnt als een kwetsbare figuur die door haar morbide optreden aan aantrekkelijkheid wint. Haar fysieke verschijning verwijderd zich van de prerafaëlistische vrouwen. Zij valt op door haar delicate of ziekelijke schoonheid: ze wordt teer, tenger, kinderlijk, bleek en sierlijk.

De *femme fragile* wordt na *La princesse Maleine* een icoon van het symbolisme. Maeterlinck stuurt na dit toneelstuk nog andere lyrische drama’s met tere prinsessen de wereld in (*Pelléas et Mélisande* (1892), *Aglavaine et Sélysette* (1896), *Joyzelle* [1902]). De enthousiaste ontvangst van het werk van Maeterlinck resulteert in tal van fragiele vrouwelijke personages, soms in varianten zoals de *femme-enfant* en de *demi-vierge*. De vele voorbeelden verraden de grote populariteit van dit lijdende vrouwentype. Peter Altenberg beeldt de kunstmatigheid en de oververfijning van vrouwelijke personages uit in zijn *Märchen des Lebens* (1908), terwijl Thomas Mann de gemaniëerde cultus van de *femme fragile* ridiculiseert in de novelle *Tristan* uit 1903. Thomalla ziet dit type vanaf 1906 naar de triviaalliteratuur afglijden hoewel er nadien zeker nog markante *femmes fragiles* – zoals *Isabelle* (1911) van André Gide en Yvonne de Galais in *Le grand Meaulnes* (1913) van Alain-Fournier – optreden.⁷² Teksten zoals *The Yellow Wallpaper* (1892) van Charlotte Perkins Gilman tot veel recenter *Der Fall Franza* (1978) van Ingeborg Bachmann tonen aan hoe vrouwelijke auteurs de culturele beperkingen van de *femme fragile* als vrouwelijke uitbeelding ondermijnen en bekritisieren.

⁷⁰ Dieter Holland, *Richard Wagner, Tannhäuser. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg, Rowolt, 1986, p. 62.

⁷¹ Mathieu Rutten, “Inleiding”, in: Maurice Maeterlinck, *Gedichten, toneel en proza*, Hasselt, Heideland, 1962, p. 43.

⁷² A. Thomalla, pp. 14 en 20.

3.1.3.2 Context

De culturele constructie van de *femme fragile* wordt mogelijk door de verbreding van esthetische definities van schoonheid. In de negentiende eeuw verandert de uitbeelding van delicate vrouwelijke figuren van een statische afbeelding van schoonheid naar een meer dynamisch beeld dat zich richt op het langzame verval van de gezondheid van vrouwen en leidt tot de ‘mooie’ dood. Dit vrouwentype wordt, ondanks haar lichamelijke zwakte en nerveuze aanleg, doorgaans positief geïnterpreteerd. De *femme fragile* lijkt voor de man minder gevaarlijk dan de *femme fatale*. Zijn begeerte naar haar is nochtans niet gesmoord, integendeel. Voor Thomalla zijn juist de etherische schoonheid van haar ziel, haar bloedarmoede en haar onderontwikkelde vrouwelijkheid niet minder decadent dan de perverse wreedheid van de *femme fatale*.⁷³ Haar fragiliteit prikkelt immers de sadistische verbeelding van de man (cf. infra: Dl. 1: 3.1.3.3).

Er bestaan diverse hypothesen over de psychologische achtergronden van dit vrouwbeeld. Zij gaan van freudiaanse verdringing, seksueel infantilisme en sadisme tot een bevrijding van de seksuele drift en een verlangen naar spiritualisering.

Thomalla karakteriseert de *femme fragile* als een typische vorm van het decadentisme en van het estheticisme.⁷⁴ Zij interpreteert de *femme fragile* als een symptoom van seksueel infantilisme en van verdringing: vrouwen die vluchten uit de realiteit.⁷⁵ Deze verklaring neemt men in de vakliteratuur vaak over. De asexualiteit of frigiditeit van de zachte en eeuwig wachtende vrouwenziel dient als uitweg uit de eigen ellende en is de ideale partner voor elke platonische neiging die rond de eeuwwisseling zeer hoog in het vaandel stond. De invloed van Otto Weininger is hier niet onbelangrijk. Angstige infantiele liefdeswensen richt men op een vrouwelijk object dat zonder gevaar is omdat zij seksueel onschadelijk is. De *femme fragile* zet seksualiteit niet in als wapen, zij weerspiegelt veel meer een verdringing en een vermindering van vleselijke lust.

Dezelfde sociologische verklaring die voor de *femme fatale* geldt, de mannelijke angst voor de zich maatschappelijk emanciperende vrouw, is hier aan de orde.⁷⁶ In een tijd waarin vrouwen een publieke stem, economische zelfstandigheid en politieke macht verkregen, bouwden mannelijke auteurs aan een morbide culturele uitbeelding van een hulpeloze en ziekelijke *femme fragile*. De botsing tussen de literaire representatie van deze vrouwelijke figuren en het leven van vrouwen in die tijd onthult de neurotische relatie van de estheten tot de sociale realiteit.

⁷³ A. Thomalla, p. 13.

⁷⁴ A. Thomalla, p. 14.

⁷⁵ A. Thomalla, p. 60.

⁷⁶ A. Thomalla, pp. 60-84; Jan Fontijn, *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1983, p. 14 en L. Dirikx, pp. 240-241.

De *femme fragile* belichaamt een streven naar wedergeboorte omdat in de *femme fragile* “het verlangen naar spiritualisering en bevrijding van de seksuele drift geprojecteerd wordt.”⁷⁷ “Als gids naar de spiritualiteit laat de *femme fragile* de man zijn lichaam vergeten,”⁷⁸ meent Joachim von der Thüsen. Deze vrouw is té rein, té onschuldig en té teer voor lichamelijke passie. Mogelijke psychoanalytische interpretaties van de *femme fragile* als incarnatie van een sadistisch fantasma, de interpretatie van seksueel infantilisme of de sociologische interpretatie raken de kern niet. Als “wereldvreemd individualistisch, religieus, zuiver en fragiel-vrouwelijk”⁷⁹ wezen is de *femme fragile* een perversie in een wereld waarin fatale vrouwen, industrialisatie, secularisatie en massificatie als natuurlijk worden beschouwd. Zij belichaamt het besef van de decadentistische man dat zijn verlangen naar het ideaal (van zuiverheid, maagdelijkheid) ten dode is opgeschreven.⁸⁰ De *femme fragile* is de tegenpool van een lelijke, door mannen geschapen geïndustrialiseerde wereld waarin het alledaagse leven geen ziel meer heeft; in dit geïdealiseerde vrouwbeeld haalt de man iets van de verloren bezieling terug.⁸¹

3.1.3.3 Kenmerken

De *femmes fragiles* komen voor onder een aantal verschijningsvormen. *Femmes fragiles* delen een aantal gemeenschappelijke eigenschappen, dragen samen een aantal fysieke kenmerken en symbolische attributen. De kenmerken die terug te vinden zijn in de constructie van de *femme fatale* worden voor de *femme fragile* in positieve richting omgebogen.

Seksuele aantrekkingskracht

De asexualiteit van de passieve en ziekelijke vrouw is cruciaal. Cerebrale spiritualiteit, verfijnde gevoeligheid en gratie compenseren haar asexualiteit. Als tegenpool van de *femme fatale* beeldt ze de platonische liefde uit. Hiermee staat ze recht tegenover de demonische erotiek van de *femme fatale*. De relatie is echter complexer. Achter de voorstelling van naïviteit, passiviteit, zwakte en weerloosheid zitten “Wunschträume erotischer Phantasie”⁸² verborgen. Juist door de reinheid en kwetsbaarheid lokt de *femme fragile* bij de man sadistische fantasieën uit: de présidente de Touvel in *Les Liaisons*

⁷⁷ L. Dirikx, pp. 235-236.

⁷⁸ J. von der Thüsen, p. 112: “Dit is de reden waarom de *femme fragile* in de geschiedenis van de kunst en literatuur later toonaangevender wordt dan de *femme fatale*: de *femme fragile* behoort bij de nieuwe spiritualiteit, die rond 1900 haar intrede doet.”

⁷⁹ L. Dirikx, pp. 242-243.

⁸⁰ L. Dirikx, p. 240.

⁸¹ J. von der Thüsen, p. 112.

⁸² A. Thomalla, p. 60.

dangereuses van Choderlos de Laclos en de Marquise von O.... in het gelijknamige werk van Heinrich von Kleist werden verkracht terwijl zij bewusteloos waren. De voorstelling van Atilla's elfduizend maagdelijke slachtoffers boeit in *Bruges-la-Morte* Hugues Viane bijzonder.⁸³

De geworpenheid van de *femme fragile*

De *femme fragile* wordt 'geworpen' in een wereld waarin zij haar plaats niet vindt. De geworpenheid van de *femme fragile* blijkt uit haar afhankelijkheid en uit de marginale wereld waarin zij terechtkomt. Zij blijft steeds in een afhankelijke positie. Thomas Mann geeft dit subtiel aan in *Tristan* waarin hij de *femme fragile* Gabriele steeds aanduidt met de naam van haar echtgenoot: 'Herrn Klöterjahns Gattin'. De *femme fragile* is vaak de eega en zelfs het slachtoffer van een levenskrachtige en brutale man. Zij is meestal geworteld in een enclave aan de periferie van de maatschappij. Men vindt haar in burchten en paleizen, in badplaatsen, kuuroorden en sanatoria. Zij verlaat deze omgeving zelden. Haar enige beweging is het ontluchten of het wegwijnen.⁸⁴ De mooie, rijke 'languissantes' zoals zij verschijnen bij Paul Bourget, Jean Lorrain of Heinrich Mann reizen in kosmopolitische luxe van het ene naar het andere exclusieve kuuroord. Door haar teruggetrokkenheid geeft de *femme fragile* uiting aan haar afkeer van het 'hier en nu.' Zij doemt op uit een soort 'unheimliche' tussenwereld.⁸⁵

De *femme fragile* staat niet in het centrum van het burgerlijke leven, want zij is vaak onvruchtbaar. Indien de *femme fragile* zwanger wordt, dan leidt die zwangerschap dikwijls tot haar dood of tot een zodanige verzwakking waardoor zij achteraf slechts een schaduw is van zichzelf. De *femme fragile* is onmiskenbaar een slachtoffer, vooral van haar eigen bestaan: zij sterft aan het leven. Haar plaats in de literatuurgeschiedenis van de eeuwwisseling is er een zonder veel handeling, een geschiedenis van langzaam en mooi sterven. De *femme fragile* en het leven en de voortzetting daarvan zijn incompatibel.

Fysieke kenmerken en symbolische attributen

De fysieke verschijning van de *femme fragile* is vrij stereotiep. Haar tere en onderontwikkelde lichaam lijkt op dat van een kind. De *femme fragile* is herkenbaar aan haar weerloze schoonheid, porseleinen huid, parelwitte gewaden, witte pels en natuurlijke verfijning. Adjectieven als wit, blank en bleek en verwijzingen naar witte

⁸³ G. Rodenbach, pp. 79-80.

⁸⁴ J. von der Thüsen, p. 112.

⁸⁵ Voorbeelden zijn terug te vinden bij E. A. Poe, zoals *Ligeia* uit het gelijknamige verhaal en Ermengarde uit het verhaal *Eleonara*.

bloemen of kleding, sneeuw, marmer en de maan duiden op de spiritualisering, de maagdelijke reinheid en het onaantastbare van de *femme fragile*. Reine en tere natuurbeelden en diersoorten kenmerken haar broze verschijning. Bepaalde attributen uit de Maria-iconologie zoals het gouden aureool van de blonde haren, de witte roos, de lelie en het losse kleed zijn opvallend aanwezig.

De bleke tot transparante teint, met doorschijnende blauwe adertjes en koortsvlekken, is een typisch kenmerk van morbiditeit.⁸⁶ Mooie, blonde haren omlijsten het gezicht van de *femme fragile*. De royale haardos staat in schril contrast tot het tere uiterlijk van dit type. De haardos is als het ware een kroon. In Flauberts *Un cœur simple* (1877) sterft de *femme fragile* Virginie en de trouwe Félicité “lui posa une couronne, étala ses cheveux. Ils étaient blonds – et extraordinaires de longueur à son âge.”⁸⁷ De klemtoon ligt op de lengte van het haar. De lange haren van de *femme fragile* accentueren haar vrouwelijke sensualiteit waardoor haar eerder ziekelijke verschijning aan erotische uitstraling wint. Mélisande laat haar haren uit het raam neerzinken en Pelléas omhult zich ermee.⁸⁸ De stem van de *femme fragile* verradt het voortschrijdende stadium van haar ziekte en is breekbaar als de *femme fragile* zelf.

De *femme fragile* draagt zelden juwelen of edelstenen, tenzij die verwijzen naar transparantie en zuiverheid.⁸⁹ Terwijl de juwelensymboliek slaat op de *femme fatale*, herkennen we bij de *femme fragile* de bloemensymboliek. De witte bloemen verwijzen naar de natuurlijke onschuld van de *femme fragile*. De combinatie van bloemen met water, zoals bij Ophélie in het gelijknamige gedicht uit 1870 van Arthur Rimbaud, suggereert de oorspronkelijke verbondenheid met de natuur. Het water en de maan symboliseren de onpeilbare diepte en de onbereikbare hoogte van de *femme fragile*.

Verschijningsvormen

Femmes fragiles komen onder diverse gedaantes voor. Vaak zijn het vrouwen uit oude, aristocratische geslachten. De delicate breekbaarheid van de *femme fragile* geeft op een indrukwekkende en aantrekkelijke manier gestalte aan de uitgeputte aristocratie. De oververfijnde adellijke *femmes fragiles* kan men interpreteren als een projectie van het decadentistische verlangen naar een sociaal passieve levensstijl. De *femme fragile* is dikwijls nog een kind of lijkt dat. Tussen vrouw en kind is zij het “[u]nbenennbare Dazwischen.”⁹⁰ Deze *femme-enfant* belichaamt reinheid, kinderlijke onschuld en

⁸⁶ A. Thomalla, p. 26.

⁸⁷ G. Flaubert, “Un cœur simple”, in: *Trois contes*, Paris, Classiques Garnier, 1988, pp. 157-192, p. 177.

⁸⁸ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Editions Labor, Paris, Fernand Nathan, 1983, p. 37.

⁸⁹ A. Thomalla, pp. 48-49.

⁹⁰ Beate Hochholdinger-Reiterer, *Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image*, Wien, Braumüller, 1999, p. 86.

aseksualiteit.⁹¹ Deze kindvrouw is verbonden met de connotatie van onschuld, vooral in de zin van het ongerept zijn door lichamelijke passie. In de loop van de negentiende eeuw heeft de *femme-enfant* een seksualisering ondergaan.⁹² Door de symbiose van een kinderlijk voorkomen en een erotische uitstraling wekt zij de mannelijke begeerte en verleidt zij zonder de dominantie te bezitten van een echte verleidster. De *femme-enfant* onderscheidt zich dan van de *femme fragile* die seksueel onschadelijk is en van de man “keine männliche Aktivität”⁹³ verwacht.

Femmes fragiles zijn ziekelijke wezens met de charme van een ‘beauté malade.’ Hun ziekte wordt in het esthetische licht van de decadentie geromantiseerd en geïdealiseerd. Ziekte is voor het fin de siècle identiek aan geestelijke verfijning. Gedistingeerde zenuwkwalen zoals hoofdpijn, zwaktes of nervositeit zijn eigen aan de *femme fragile*. Veel fragiele vrouwen zijn het slachtoffer van tuberculose. Deze ziekte maakt het mogelijk de elegante en sentimentele achtergrond van hun lijden in scène te zetten. *La dame aux camélias* (1848) van Dumas fils geldt als het voorbeeld bij uitstek. De literaire stilering van ziekte en dood, in het bijzonder het mooie sterven, bereikt met de *femme fragile* een hoogtepunt. Haar zieke toestand leidt meestal tot een vroege, mooie dood waarin ze haar vervulling vindt.

In het fin de siècle vereert men, in navolging van Poe en de prerafaëlieten, de dode geliefde. Als een *femme fragile* sterft, gebeurt dit langzaam en zacht. Door elegant weg te teren voldoet deze tengere vrouw aan een schoonheidsideaal. Niet zelden sterft ze in of ten gevolge van het kraambed. Yvonne de Galais uit *Le grand Meaulnes* en de moeders in *The Picture of Dorian Gray* en *The Birthday of the Infanta* overleefden hun kind niet lang. Voor de decadente smaak was er geen mooiere doodskandidate dan de gedegenereerde aristocratische vrouw en de zieke infante. Hoewel vele *femmes fragiles* al dood zijn wanneer hun geschiedenis wordt verteld, zullen de decadente auteurs toch niet verzuimen met veel effect hun dood te beklagen. De decadenten interesseren zich meer voor het sterven zelf van de fragiele vrouw dan voor de idealisering na de dood, meent Thomalla onterecht.⁹⁴ De vele voorbeelden van idealisering en verering van het dode vrouwenlichaam maken dit vrouwelijke lijk tot een sterk literair motief in de negentiende eeuw.

De *femme fragile* wordt regelmatig beschreven met termen uit de katholieke Mariaverering of de christelijke spiritualiteit. Men vergelijkt de zuivere, lijdende vrouw met Maria of met christelijke martelaressen. Door de geliefde als een *madonna* te zien, versmelten religie en Eros. Als geen ander verenigt de *madonna* alle voortreffelijke

⁹¹ A. Thomalla, p. 71.

⁹² Stephanie Catani, *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, p. 102.

⁹³ A. Thomalla, p. 98.

⁹⁴ A. Thomalla, p. 79.

eigenschappen van de ideale geliefde in zich. Ten slotte is er nog een klasse fragiele vrouwen met raadselachtige trekken. De mooie onbekende is een impressionistische gestalte. Zij vormt de “Eros der Ferne:”⁹⁵ de aantrekkingskracht van de onoverbrugbare afstand en haar onbereikbaarheid verstevigen haar erotische aanlokkelijkheid.

3.1.3.4 De dode geliefde en de aanbidding van het vrouwelijk lijk

So great had been his love for her that he had not suffered even the grave to hide her from him. She had been embalmed by a Moorish physician, who in return for this service had been granted his life, which for heresy and suspicion of magical practices had been already forfeited, men said, to the Holy Office, and her body was still lying on its tapestried bier in the black marble chapel of the Palace, just as the monks had borne her in on that windy March day nearly twelve years before. Once every month the King, wrapped in a dark cloak and with a muffled lantern in his hand, went in and knelt by her side, calling out, ‘Mi reina! Mi reina’ and sometimes breaking through the formal etiquette that in Spain governs every separate action of life, and sets limits even to the sorrow of a King, he would clutch at the pale jewelled hands in a wild agony of grief, and try to wake by his mad kisses the cold painted face.
The Birthday of the Infanta (CW 224)

Het literaire motief van het vrouwelijke lijk

Nauw verbonden met het motief van de *femme fragile* is het literaire motief van het vrouwelijke lijk. De negentiende-eeuwse literatuur staat bol van sentimentele scènes van vrouwen of meisjes op hun sterfbed. Zowel het proces van het sterven, de dood door ziekte, geweld of zelfmoord van een mooie, jonge vrouw als de aanbidding van het vrouwelijke dode lichaam zijn aan de orde. Elisabeth Bronfen heeft in haar studie *Over Her Dead Body* uit 1992 sterfscènes in achttiende-eeuwse en Victoriaanse romans ontleed. Zij bestudeert waarom westerse kunstvormen zijn overladen met mooie dode vrouwen en welke functie obsessieve voorstellingen van mooie dode jonge vrouwen gedurende die periode hebben voor de mannelijke scheppers. Zij vertrekt vanuit Poe’s frase “The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.”⁹⁶ De negentiende-eeuwse literaire praktijk heeft Poe gelijk gegeven: *Carmen* van Mérimée, *Madame Bovary* van Flaubert, *Thérèse Raquin* (1867) van Emile Zola, *Anna Karenina* (1877)

⁹⁵ A. Thomalla, p. 75.

⁹⁶ Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”, in: *The Centenary Poe. Tales, Poems, Criticism, Marginalia and Eureka* by Edgar Allan Poe, ed. by Slater Montagu, London, The Bodley Head, 1949, pp. 491-500, p. 495.

van Tolstoj, *Hedda Gabler* (1890) van Henrik Ibsen en *Salomé* van Wilde zijn slechts enkele voorbeelden van vrouwelijke protagonisten die sterven.

De door velen als een zeer misogynie opgevatte uitspraak van Poe is het mikpunt geweest van feministische kritiek. Deze kritiek was zowel gericht op Poe, die vrouwen blijkbaar het liefst herleidde tot de dood, als op de romantische en decadente artiesten die waren gefascineerd door beeldige, maar dodelijk zieke vrouwen. Bronfen ziet een verklaring voor de voorstelling van dode vrouwen in de westerse kunst in het feit dat mannen nadenken over hun eigen dood aan de hand van bespiegelingen over de dood van een vrouw. De mooie dode vrouw bezweert de schrik voor dood en seksualiteit. Het lijkt alsof het gaat om de dood van de ander en om ongevaarlijke seksualiteit.

Het prachtige dode vrouwenlichaam

Het fetisjisme voor het vrouwelijke dode lichaam en de fantasie van het prachtige lijk is nauw verbonden met de pathologie van de romantische liefde en de cultus van de rouw. Shakespeare liet al in *Hamlet* de schoonheid van het waterlijk van Ophelia bezingen. Als Nell in *The Old Curiosity Shop* (1841) van Charles Dickens sterft, meent de verteller dat haar lijk er zo mooi uitziet omdat zij een onnatuurlijke volmaaktheid aan vrijheid en schoonheid tentoonspreidt:

She was dead. No sleep so beautiful and calm, so free from trace of pain, so fair to look upon. She seemed a creature fresh from the hand of God, and waiting for the breath of life; not one who had lived and suffered death.⁹⁷

In haar studie *Exquisite Corpses* (1991) presenteert Judith E. Pike een culturele kritiek op de literaire gewoonte van stervende heldinnen.⁹⁸ Ze wijst erop dat ten tijde van Poe de dood werd gesublimeerd door een geheel nieuwe industrie en esthetiek rond rouwen die in feite de dood commercialiseerde en cultiveerde.⁹⁹ De inspanningen om de dood en het verval van het dode lichaam te ontkennen voedt “the fetish of the exquisite corpse.”¹⁰⁰ In een periode dat begrafenisondernemers trachten de balsemtechnieken te verbeteren, schrijft Poe verhalen over geheimzinnige vrouwen die wraak nemen op de literaire traditie die erin bestaat hen te begraven als verrukkelijke lijken. Het thema van de dode geliefde die wordt gereanimeerd door de kracht van de erotische herinnering

⁹⁷ Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop*, London and Glasgow, Collins Clear-Type Press, [s.d.], p. 621.

⁹⁸ Judith Eloise Pike, *Exquisite Corpses: The Fetish of the Female Dead Body in Late Eighteenth Century and Nineteenth Century Literature*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Irvine, University of California, Irvine, 1991.

⁹⁹ Judith E. Pike, “Poe and the Revenge of the Exquisite Corpse”, in: *Studies in American Fiction*, jrg. 26, nr. 2 (herfst 1998), pp. 171-192. Opgenomen in: *FindArticles.com*, op:

http://findarticles.com/p/articles/mi_hb6410/is_2_26/ai_n28720893 [11 september 2009].

¹⁰⁰ J.E. Pike, *Exquisite Corpses*, p. 21 en “Poe and the Revenge of the Exquisite Corpse”, p. 171.

en het verlangen komt voor in Poe's bovennatuurlijke verhalen zoals *Ligeia* en *Morella* en in Auguste Villiers de l'Isle-Adams *Véra* (1874).

Het conserveren van het dode vrouwenlichaam

Het fragment in *The Birthday of the Infanta* is niet Wildes enige beschrijving van een gebalsemd lichaam. In *The Truth of Masks* uit 1891 schetst hij hoe in 1485 werklui op een Romeinse sarcofaag stuiten waarin de naam 'Julia, dochter van Claudius' stond gegraveerd. Bij het openen vonden ze "the body of a beautiful girl of about fifteen years of age, preserved by the embalmer's skill from corruption and the decay of time. Her eyes were half open, her hair rippled round her in crisp curling gold, and from her lips and cheek the bloom of maidenhood had not yet departed" (CW 1162). Met deze anekdote uit de renaissance toont Wilde de afwijkende belangstelling voor het geconserveerde lijk zoals ze in de negentiende eeuw aanwezig was.

Al in de sentimentele briefroman *Clarissa Harlowe, or The History of a Young Lady* (1748) toont Richardson de obsessie voor een dood vrouwenlichaam. Bij het bericht van Clarissa's dood stelt Lovelace naast balseming ook een dissectie en verdeling van haar lijk voor.¹⁰¹ Zijn verlangen om het lijk te conserveren wijst op zijn angst voor lichamelijke ontbinding, maar ook op zijn wens om het lichaam eindelijk onvoorwaardelijk te bezitten.¹⁰² In zijn fantasie vervangt het geconserveerde lijk het levende lichaam van Clarissa, die het object van zijn begeren was.¹⁰³ Haar bewaarde lichaam staat ook symbool voor kunstmatigheid en biedt erotische lust, ondanks – of misschien wel dankzij – het feit dat de dood haar volledig onbereikbaar heeft gemaakt. In deze morbide scène weerspiegelt fictie reële feiten.¹⁰⁴ De hogere klassen wensten dat hun stoffelijk overschot bleef behouden en balsemden hun doden.¹⁰⁵ De scène in Richardsons roman dramatiseert een verandering in het omgaan met de dood en de doden. In de achttiende eeuw heerst een balsemrage in heel Europa. Deze techniek wordt in de negentiende eeuw in Europa verlaten, maar vindt op het einde van de eeuw

¹⁰¹ Samuel Richardson, *Clarissa, or The History of a Young Lady*, in four volumes, volume 4, London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1978, pp. 375-376.

¹⁰² E. Bronfen, p. 95. Margaret Anne Doody vergelijkt deze scène met Nathaniel Lee's *Caesar Borgia* (1680): Margaret Anne Doody, *A Natural Passion. A Study of the Novels of Samuel Richardson*, Oxford, Clarendon, 1974, p. 121: "Like Lee's Borgia, he [Lovelace] wishes to have embalmed the body of the woman he has once taken against her will, and whose death he has caused, a grim parallel to the possession of the body but not the person in the act of rape."

¹⁰³ E. Bronfen, p. 96.

¹⁰⁴ Over de geschiedenis van balseming zie ondermeer: Edward C. Johnson, Gail R. Johnson and Melissa Johnson, "The Origin and History of Embalming", in: Robert G. Mayer; with a foreword by Jacquelyn Taylor, *Embalming. History, Theory, and Practice*, Fourth Edition, New York, The McGraw-Hill Medical Companies, Inc., 2005, pp. 457-500.

¹⁰⁵ Jolene Zigarovich, "Preserved Remains: Embalming practices in eighteenth-Century England", in: *Eighteenth-Century Life*, vol. 33, nr. 3 (herfst 2009), pp. 65-104.

ingang in Noord-Amerika. Philippe Ariès ziet mogelijke verklaringen voor het verschijnsel in het niet aanvaarden van de dood als vertrouwd einde van het leven en in de dramatische uiting waarmee in de romantiek de dood als handelswaar optreedt.¹⁰⁶

De wens om het lichaam van de overleden geliefde te conserveren en te behouden, waardoor het onbeperkt beschikbaar is voor de blik van de minnaar, was niet ongebruikelijk voor de culturele symboliek van de achttiende en negentiende eeuw. Dit verlangen kan steunen op een van de meest populaire sprookjes: *Sneeuwwitje* (*Sneewittchen*, Brüder Grimm, 1812). Een prins wordt verliefd op een dode mooie vrouw die zich – net als het slapende *Doornroosje* (*La belle au bois dormant*, Charles Perrault, 1696; *Dornröschen*, Grimm, 1812¹⁰⁷) – op de grens tussen leven en dood bevindt:

Er sah auf dem Berg den Sarg, und das schöne Sneewittchen darin, und las, was mit goldenen Buchstaben darauf geschrieben war. Da sprach er zu den Zwergen: “Laßt mir den Sarg, ich will euch geben, was ihr dafür haben wollt.” (...) Da sprach er: “So schenkt mir ihn, denn ich kann nicht leben, ohne Sneewittchen zu sehen, ich will es ehren und hochachten wie mein Liebstes.”¹⁰⁸

Beide sprookjes illustreren de aantrekkingskracht die uitgaat van een dode vrouw die de man nooit levend heeft gekend. In *The Birthday of the Infanta* refereert het dode lichaam van de koningin aan verloren geluk en benadrukt het fragment de onmacht van de koning om afscheid te nemen van zijn geliefde.

Ariès stelt dat in West-Europa de houding ten opzichte van het sterven wijzigde. De emotionele benadering tot de dood, zoals die aan het einde van de achttiende eeuw opdook, werd een van de kenmerken van de romantiek.¹⁰⁹ De gehechtheid aan het lijk was een teken van pathologische rouw. Het stoffelijk overschot werd gebruikt als een fysieke verbinding met een intimiteit die verloren is gegaan. De negentiende eeuw is het tijdperk van een intens rouwbeton. De rouwenden kwamen soms werkelijk tot een soort waanzin, zoals in *The Californian's Tale* (1893) van Mark Twain. Volgens Ariès wijst de buitensporigheid van de rouw in de negentiende eeuw erop dat de overlevenden meer moeite hadden met het aanvaarden van de dood van de beminde dan in het verleden. Men vreest niet zozeer de eigen dood als wel de dood van de ander.¹¹⁰ Het verlies van de ander en de herinnering aan de gestorvene inspireerden in de

¹⁰⁶ Philippe Ariès, *Western Attitudes toward Death. From Middle Ages to Present*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1974, pp. 99. Deze Amerikaanse editie werd uitgegeven vóór de Franse, die onder de titel *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours* in 1975 bij Éditions du Seuil verscheen.

¹⁰⁷ Brüder Grimm, “Dornröschen”, in: *Kinder- und Hausmärchen*, Erster Band, Märchen Nr. 1-60, pp. 249-253, p. 252.

¹⁰⁸ Brüder Grimm, “Sneewittchen”, in: *Kinder- und Hausmärchen*, Erster Band, Märchen Nr. 1-60, Hans-Jörg Uther, (Hrsg.), München, Eugen Diederichs Verlag, 1996, pp. 261-272, p. 270.

¹⁰⁹ P. Ariès, *Western Attitudes toward Death*, p. 62.

¹¹⁰ P. Ariès, *Western Attitudes toward Death*, p. 68; zie ook: L. and M. Hutcheon, pp. 2-5.

negentiende en twintigste eeuw de nieuwe cultus van graven en kerkhoven en de romantische visie op de dood.

Het aanschouwen van het dode vrouwenlichaam

De drang om een kist te openen, een lijk te bekijken of aan te raken is groot in de negentiende-eeuwse literatuur. Hugo maakte gebruik van de macabere anekdotes uit de regeerperiode van de Spaanse vorst Karel II om een morbide element in zijn drama *Ruy Blas* (1838) te integreren. Karel II liet in het Escuriaal de graftombes openen waarbij hij zijn eerste echtgenote Maria Louise van Orléans beweende en haar dode lichaam aanraakte. In enkele scènes roept Hugo het beeld van de necrofilie van de vorst op:

Au fait, le roi, malade et fou dans l'âme,
Vit avec le tombeau de sa première femme.
Il abdique, enfermé dans son Escorial,
Et la reine fait tout !¹¹¹

Het fragment in *Wuthering Heights* (1847) waarin Heathcliff Cathy's kist opent, bevat een stukje erotisch-macabere literatuur:

I got the sexton, who was digging Linton's grave, to remove the earth off her coffin lid, and I opened it. I thought, once, I would have stayed there: when I saw her face again – it is hers yet! – he had hard work to stir me; but he said it would change if the air blew on it, and so I struck one side of the coffin loose, and covered it up: not Linton's side, damn him!¹¹²

Emily Brontë zegt niet of Heathcliff het dode lichaam gaat omhelzen, maar het is mogelijk. Bij Catherine is er een 'miraculum mortuorum' opgetreden. Brontë suggereert dat haar lichaam na zeventien jaar nog ongeschonden is. Dankzij de kwaliteiten van de grond blijkt het kerkhof kadavers te balsemen en vindt Heathcliff de trekken van zijn geliefde onveranderd terug. Het feit dat hij Catherines lichaam heeft teruggezien en contact heeft gehad, geeft Heathcliff zijn rust terug.

Niet alleen een minnaar ontsluit een kist om een blik op de dode beminde te kunnen werpen. In *Far from the Madding Crowd* (1874) van Thomas Hardy opent Bathsheba de kist van de vroegere geliefde van haar echtgenoot. De aanblik van twee dode lichamen, de jonge vrouw en de doodgeboren baby, betekent een macabere ontdekking. Zowel de afkeer voor het lijk als het liefdevolle gebaar waarbij ze bloemen om het hoofd van het dode meisje legt, tonen aan dat het lichaam voor Bathsheba een symbool is waarop ze

¹¹¹ Victor Hugo, *Ruy Blas; Les Burgraves*, Paris, Nelson, 1930, p. XX.

¹¹² Emily Brontë, *Wuthering Heights*, ed. with a new introduction and notes by Pauline Nestor, London, Penguin Books, 2000, p. 285.

een heel spectrum van gevoelens kan projecteren. De grootste emotionele ontlading komt van de echtgenoot: “What Troy did was to sink upon his knees with an indefinable union of remorse and revérence upon his face, and, bending over Fanny Robin, gently kissed her, as one would kiss an infant asleep to avoid awakening it.”¹¹³ Troy idealiseert de dode Fanny als zijn grootste en enige liefde: “This woman is more to me, dead as she is, than ever you were, or are, or can be.”¹¹⁴ De romantische verbinding tussen de liefde en de dood is een veelvoorkomend thema in de westerse expressievormen.

De drang naar een dood lichaam of een deel ervan neigt vaak naar het obsessieve. Het verhaal *Berenicë* van Poe dat draait rond de krankzinnige obsessie van de hoofdpersoon voor het gebit van zijn aftakelende geliefde, illustreert dit goed. Dit macabere verhaal inspireerde tot in de twintigste eeuw. Het gedicht *Kreislauf* van Gottfried Benn uit diens eerste bundel *Morgue und andere Gedichte* (1912) behandelt dezelfde thematiek.¹¹⁵

In de decadente literatuur werd de afschuw voor kadavers ook vervangen door een vorm van fetisjisme waarbij de herinnering aan de dode geliefde blijft behouden door de verering van haar bezittingen.¹¹⁶ Tastbare herinneringen (haarlokken, juwelen, kleding) bevestigen de onsterfelijkheid. De haarlok die Hugues Viane als een heiligdom bewaart in *Bruges-la-Morte*, het geborduurd kussen dat graaf d’Athol als een aandenken houdt aan zijn vrouw in *Véra* van Villiers de l’Isle-Adam maken het mogelijk de dood gelijktijdig toe te laten en te onderdrukken.

Necrofilie

In de negentiende eeuw, een tijdperk dat “les belles morts”¹¹⁷ verheerlijkt, is het niet verwonderlijk de dood in relatie tot seksualiteit te vinden. Als seksuele gevoelens een rol spelen bij het fetisjisme voor een dood lichaam belanden we bij necrofilie. De lijn tussen fetisjisme en necrofilie in de literatuur is dun. De gevoelens van Lovelace ten aanzien van de dode Clarissa berusten op zijn necrofiele fantasieën.

Het benoemen van seksuele typologieën in het sociomedische discours en de voorkeur voor perverse seksuele onderwerpen in de literatuur hebben gemeenschappelijke historische en ideologische wortels. De Belgische arts Joseph Guislain bedacht de term ‘necrofilie’ (letterlijk ‘liefde voor lijken’) in 1852 als een van de

¹¹³ Thomas Hardy, *Far from the Madding Crowd*, Harmondsworth, Middlesex, 1978, p. 360.

¹¹⁴ T. Hardy, p. 361.

¹¹⁵ Gottfried Benn, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, p. 23.

¹¹⁶ Robert Ziegler, “Necrophilia and authorship in Rachilde’s *La Tour d’amour*”, in: *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 34, nr.1-2 (herfst-winter 2005-2006), pp. 134-145.

¹¹⁷ Philippe Ariès, *L’homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 403.

groep door hem beschreven seksuologische categorieën.¹¹⁸ De benaming duikt in literaire context voor het eerst op in het verhaal van Guy de Maupassant, *La Chevelure* (1884): “Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'aie vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile.”¹¹⁹

Krafft-Ebing constateerde dat het seksuele verlangen naar het dode lichaam voldoet aan een abnormaal begeren waarbij het object van begeerte zich bevindt in een staat van absolute onderwerping, zonder de mogelijkheid tot verzet.¹²⁰ Het verlangen naar een dode is een van de universele taboes van het seksuele leven. De manier waarop necrofilie wordt opgevat en artistiek wordt gerepresenteerd heeft een belangrijke verschuiving ondergaan in de tijd. Het motief van seksuele opwinding bij het contact met een lijk komt voor in de literatuur sinds de Klassieke Oudheid en blijft aanwezig als vorm van de hedendaagse westerse fascinatie voor seksuele overtreding, dood en geweld. Het is niet opportuun de hele geschiedenis van de necrofiele voorstellingen in de literatuur te onderzoeken, daar het betreffende fragment in de casestudy zich niet in een seksuele context bevindt. Enkele markante voorbeelden volstaan. De fascinatie voor dit morbide erotische motief kan men traceren van De Sade, over Poe en Baudelaire tot in de decadente literatuur vooraleer de twintigste eeuw binnen te glippen. Voorbeelden van necrofilie zijn er vóór het oeuvre van De Sade.¹²¹ De kruising van dood met erotiek zijn in de zeventiende-eeuwse toneelkunst terug te vinden in Hamlets sprong in het graf van Ophelia en in de perversiteiten van *The Revenger's Tragedy*¹²² (1607). De Engelse en Franse toneelkunst uit die periode ontwikkelde bovendien een voorkeur voor grafscènes en voor het thema van de schijndode die opnieuw tot leven komt.¹²³ De aanwezigheid van het graf als liefdesbed verwijst naar de feitelijke gemeenschap met de dode.¹²⁴ Er vindt nog geen gemeenschap met een dode plaats, maar er is een bijna onmerkbare

¹¹⁸ Joseph Guislain, *Leçons orales sur les phrénopathies ou Traité théorique et pratique des maladies mentales*, 3 Tomes, Gand, L. Hebbelynck, 1852, Tome 1, p. 257. Een aantal recente studies vermelden Guislain als de intellectuele vader van necrofilie (Michel Dansel, *Le Sergent Bertrand, portrait d'un nécrophile heureux*, Paris, Editions Albin Michel, 1991, Vernon A. Rosario, *The Erotic Imagination: French Histories of Perversity*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997 en F. De Gaudenzi, “Nécropolis”, in: Gabrielle Wittkop, *Le Nécrophile suivi de Nécropolis*, Paris, La Musardine, 1998, pp. 99-158). Over het ontstaan en de verspreiding van de term, zie ook: Dany Nobus, “Over My Dead Body: On the Histories and Cultures of Necrophilia”, in: Robin Goodwin and Duncan Cramer, (eds.), *Inappropriate Relationships. The Unconventional, the Disapproved, and the Forbidden*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 2002, pp. 173-189, p. 175.

¹¹⁹ Guy de Maupassant, “La chevelure” in: *Contes cruels et fantastiques*, textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart, Paris, Le Livre de Poche, 2004, pp. 307-317, p. 308.

¹²⁰ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis. The Complete English-Language Translation*, [S.l.], Arcade, 1998, p. 66 [oorspr. Duitse uitgave 1886].

¹²¹ Zie voor de zeventiende eeuw bijvoorbeeld: Karin S. Coddon, “For Show or Useless Property: Necrophilia and the Revenger's Tragedy”, in: *ELH*, vol. 61, nr.1 (lente 1991), pp. 71-88; Scott Dudley, “Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century”, in: *ELH*, vol. 66, nr. 2 (zomer 1999), pp. 277-294.

¹²² In het verleden toegeschreven aan Cyril Tourneur, maar waarschijnlijk van de hand van Thomas Middleton.

¹²³ P. Ariès, *L'homme devant la mort*, p. 368.

¹²⁴ P. Ariès, *L'homme devant la mort*, p. 369.

verschuiving van vertrouwdheid met de dood naar “l'érotisme macabre.”¹²⁵ De concrete toenadering tussen *Eros* en *Thanatos* – in het Frans zijn ‘l'amour’ en ‘la mort’ bijna homofonen – is nog verhuld.

In de achttiende eeuw wordt het dode lichaam lustobject. Het oeuvre van De Sade vertoont meerdere gevallen van necrofilie. In het laatste deel van *Les cent vingt journées de Sodome, ou L'école du libertinage* (1784-1785), getiteld “Les passions meurtrières”, beschrijft hij verschillende daden van geslachtsverkeer met lijken. Necrofilie treedt op als een daad van extremiteit tussen vele andere buitensporigheden. In *Histoire de Juliette, ou Les prospérités du vice* (1797-1801) geniet de libertijnse abdis Delbène van seks met een levende partner boven op de lichamen van haar vermoorde slachtoffers. Juliette gebruikt de botten van haar slachtoffers als dildo's. De passage illustreert de ziekelijk perverse omgang met een stoffelijk overschot.

Necrofilie in de negentiende eeuw

In de negentiende eeuw bloeit de necrofilie als literair onderwerp. Dany Nobus schrijft de interesse in necrofilie toe aan de populariteit van de gothic romans die vampirisme, grafschennis en spoken opvoeren. Necrofilie, suggereert Nobus, is een onderdeel van een reactie op de dood van geliefden: “[N]ecrophilia is at stake in people's desire to preserve close contact with the deceased body of their beloved partner or sovereign.”¹²⁶ Necrofilie als motief in de decadente literatuur getuigt zo van de kracht van een eeuwig durende passie. In plaats van het gevoel van walging en de ontheiliging van de graven die met het fenomeen gepaard gaan, wordt zij een eufemisme voor de gehechtheid aan een lijk en een uiting van pathologische rouw.¹²⁷ Lisa Downing onderzocht het verschijnsel als een belangrijk voorbeeld van de complexe relatie tussen seks en dood in de negentiende-eeuwse Franse literatuur. Zij rechtvaardigt necrofilie als een verlangende en idealiserende relatie tot de dood. Downing wil een ernstige behandeling van necrofilie in de westerse cultuur stimuleren. Zij argumenteert dat necrofilie evenzeer “an aesthetic, a mode of representation, as a sexual perversion”¹²⁸ is. Zij bestrijdt het vooroordeel dat de necrofiel noodzakelijk sadistisch en mannelijk is en bewijst dit aan de hand van het werk van negentiende- en twintigste-eeuwse vrouwelijke auteurs.¹²⁹

¹²⁵ P. Ariès, *L'homme devant la mort*, p. 369.

¹²⁶ D. Nobus, p. 188.

¹²⁷ R. Ziegler, p. 134.

¹²⁸ L. Downing, p. 4.

¹²⁹ In de twintigste eeuw dringt necrofilie in toenemende mate binnen in het schrijven van vrouwen. De erotische novelle *Le nécrophile* (1972) van Gabrielle Wittkop biedt een inkijk in het seksuele dagboek van de Parijse antiquair en necrofiel Lucien. Het kortverhaal *We so Seldom Look on Love* (1992) van de Canadese schrijfster Barbara Gowdy geeft het relaas van een jonge, vrouwelijke necrofiel die in het uitvaartcentrum

Illustraties van necrofilie in de negentiende eeuw kunnen gaan van het onbewuste en suggestieve tot het expliciete en extreme. Men kan spreken van onbewuste necrofilie wanneer de levenloosheid van het object van verlangen wordt uitgedrukt door een toestand die erop lijkt. Dit is terug te vinden in de seksuele schending van een bewusteloze vrouw (Heinrich von Kleist, *Die Marquise von O...*, 1808) of de aantrekkingskracht van levenloze beelden (Gautier, *Spirite*, 1866). Daartegenover kan men de dood omvormen tot een krachtige figuur, een geseksualiseerde vampier, een zombie of een spook, zoals in Gautiers *La morte amoureuse* (1836), Stokers *Dracula* (1897), en later Rachildes *Le grand saigneur* (1922). De romans *Monsieur Vénus* (1884), *La tour d'amour* (1899) en *Le grand saigneur* (1922) van de Franse decadente schrijfster Rachilde bieden rijk materiaal voor de analyse van necrofilie als literair motief. Ook de negentiende-eeuwse poëzie biedt goede voorbeelden. In *Helena* (1847) van Heinrich Heine is een dode vrouw aan het woord, die door haar rouwende partner is teruggeroepen naar de wereld van de levenden en die zelf naar een onmogelijke vereniging verlangt.¹³⁰ Voordien, in *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823), beschreef Heine al het verlangen naar verbinding met de dode geliefde.¹³¹ Voor Poe zijn melancholie en pijn bronnen van schoonheid. De dichter ligt in zijn laatste gedicht *Annabel Lee* (1849) met zijn geliefde in het graf en de verzen omvatten mogelijk necrofiele beelden.¹³² Baudelaires *Les fleurs du mal* bevat meer expliciete voorstellingen van necrofiel verlangen. Gedichten zoals “Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne”¹³³ en “Une charogne” associëren de dood met seksualiteit. “Une Martyre”¹³⁴ vertelt de erotische reacties van een kijker voor een schilderij van een onthoofd vrouwenlichaam.¹³⁵ In Swinburnes gedicht *The Leper* (1866) verlangt een schrijver naar een vrouw in het koninklijk huis waar hij werkt. Na haar overlijden heeft hij necrofiele neigingen. Het kussen van het bleke dode gelaat van de koningin in *The Birthday of the Infanta* (“and try to wake by his mad kisses the cold painted face” [CW 224]) en het zoenen van de haardos

waar ze werkt aan haar trekken komt. De teksten van Wittkop en Gowdy staan haaks op de traditie die necrofilie en het fetisjisme van het vrouwelijke lichaam ziet als een mannelijke perversie en de esthetische representatie ervan als een symptoom van vrouwenhaat. Door enerzijds een biseksuele man en anderzijds een vrouw als necrofiel te laten optreden, neutraliseren ze de ongelijkheid tussen de seksen. Ook in de debuutroman *La Casa de los Espiritus* (*Het huis met de geesten*, 1982) van Isabel Allende is het de schoonheid van de dode Rosa die de jonge doktersassistent ertoe verleidt het lichaam te betasten.

¹³⁰ Heinrich Heine, “Helena”, in: “Zur Ollea. 8. Gedicht”, in: *Neue Gedichte*, 3. veränderte Auflage, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1852, p. 217.

¹³¹ H. Heine, *Ausgewählte Werke*, Bd. 1. *Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo* (1822-1823), Leipzig, A. Schumann’s Verlag, [s.d.], p. 27, nr. 32.

¹³² Edgar Allan Poe, *Poems. Complete*, with an original Memoir by R.H. Stoddard, London, George Routledge and Sons, Ltd., 1893, p. 146. Er bestaat een alternatieve laatste regel: “In her tomb by the side of the sea”, zie hiervoor op: <http://www.eapoe.org/works/info/pp097.htm> [16 maart 2016].

¹³³ Charles Baudelaire, “Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne”, in: *De bloemen van het kwaad = Les fleurs du mal* (editie 1861), p. 39.

¹³⁴ C. Baudelaire, “Une Martyre”, in: *De bloemen van het kwaad = Les fleurs du mal* (editie 1861), pp. 155-156.

¹³⁵ C. Baudelaire, “Une Martyre”, in: *De bloemen van het kwaad = Les fleurs du mal* (editie 1861), p. 156.

van de geliefde (“Her hair, half grey half ruined gold, / Thrills me and burns me in kissing it”¹³⁶) in dit gedicht sluiten nauw op elkaar aan.

In *Charmides* voegt Wilde in een sfeer van seksuele overtreding een vleugje necrofilie toe. Het erotische gedicht vertelt over hoe Charmides zich toegang verschaft tot de heilige tempel van Athena, over de verschrikkelijke wraak die de hooghartige godin neemt en over de nimf die van hem houdt. *Charmides* geeft uiting aan verschillende vormen van necrofilie waarbij de aantrekkingskracht van het koude beeld van Athena er een van is. Hij drukt “[h]is hot and beating heart upon her chill and icy breast” (CW 800). In een episode in het tweede deel beschrijft Wilde het necrofiele gedrag van de woudnimf die naast het dode lichaam ligt “thirsty with love’s drouth, ... played with his tangled hair, / And with hot lips made havoc of his mouth” (CW 806). Uiteindelijk komt Venus tussenbeide en zorgt ervoor dat de twee, gezuiverd van heiligschennis en necrofilie, worden herenigd aan de oevers van de Acheron.

Vrijt in *Charmides* een nimf met een dode man, dan bemint de visser in de parabel *The Fisherman and His Soul* een dode zeemeermin. Op het moment dat de zee het dode lichaam van de zeemeermin tot aan zijn voeten draagt en hij haar lippen kust, breekt zijn hart. De ziel glijdt opnieuw zijn lichaam binnen om een te zijn met hem zoals ervoor (CW 258). De visser gaat liefdevol om met het dode vrouwenlichaam. Heel anders is het gesteld met *Salomé* die de mond van de dode Jokanaan wil verscheuren: “I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit” (CW 604). In *The Sphinx* vindt een necrofiel treffen plaats als de spreker zich de ontmoeting van de sfinx met de uiteengeretene Ammon voorstelt (CW 880, stanza’s 61-62). Ook Dorian Gray krijgt een necrofiel trekje. Na het schrijven van een brief aan Sibyl verneemt hij haar zelfmoord en vraagt zich af: “Strange, that my first passionate love-letter should have been addressed to a dead girl. Can they feel, I wonder, those white silent people we call the dead?” (CW 79)

¹³⁶ Algernon Charles Swinburne, *Laus Veneris, and other Poems and Ballads*, New York, Carleton & London, Moxon & Co., 1866, p. 137.

3.2 De *femme fatale* en de *femme fragile* in het oeuvre van Oscar Wilde

She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. You would fancy she was dancing.
Salomé (CW 583)

Femmes fatales, *femmes fragiles*, *good women*, *fallen women* en *New Women* wisselen elkaar binnen het oeuvre van Wilde af.¹³⁷ Tussen verschillende vrouwelijke personages zagen onderzoekers verbanden, zoals tussen de infante en Salomé,¹³⁸ tussen Lady Alroy uit *The Sphinx Without a Secret* en Lady Windermere uit *Lord Arthur Savile's Crime*,¹³⁹ tussen *La Sainte Courtisane* en Salomé¹⁴⁰ en tussen Salomé en *The Sphinx*.¹⁴¹

Ik vergelijk hieronder enkele vrouwelijke personages uit het oeuvre van Wilde met het fin de siècle-vrouwbeeld in de literatuur. Deze figuren vertonen duidelijke trekken van de *femme fatale* en de *femme fragile*. Sibyl Vane en de dode koningin in *The Birthday of the Infanta* vertegenwoordigen *femmes fragiles*. Het zijn schepsels die te mooi en te volkomen zijn om te leven. Bij Salomé, de infante en *La Sainte Courtisane* overwegen de karakteristieken van de *femme fatale*. Het is niet altijd mogelijk een eenduidige diagnose te stellen. Zo is Salomé een *femme fatale* die de overgang naar de *femme fragile* incarneert en is Lady Alroy een parodie op beide artistieke types. Deze vrouwenfiguren verduidelijken hoe relatief een opdeling in de vermeende stereotypen is.

Lady Alroy: de *femme fatale* en de *femme fragile* geïroniseerd

Wilde bracht al in 1887 de karakteristieke elementen van de *femme fatale* en van de *femme fragile* samen in Lady Alroy, het hoofdpersonage uit het kortverhaal *The Sphinx Without a Secret*. De betekenisvolle titel kan Wilde hebben geleend van Baudelaire, die

¹³⁷ Dit hoofdstuk staat – met uitzondering van de lange gedichten *The Sphinx* en *Charmides* – enkel stil bij het proza en het drama binnen het oeuvre van Wilde. Over de *good women*, *fallen women* (of *women with a past*) en *New Women* in de komedies van Wilde, zie: N. Kohl, pp. 354-366. Lady Windermere, Lady Chiltern en Hester Worsley zijn voorbeelden van *good women*, Mrs. Erlynne, Mrs. Arbuthnot en Mrs. Cheveley zijn *fallen women*, Gwendolen en Cecily vertonen trekken van de *New Women*.

¹³⁸ Albert J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et "décadent" en Angleterre*, Paris, Champion, 1931, p. 211.

¹³⁹ A. Farmer, p. 152.

¹⁴⁰ K. Worth, pp. 183-184; N. Kohl, pp. 83-84, 102, 494 en 495; Josephine Guy and Ian Small, *Studying Oscar Wilde. History, Criticism, & Myth*, Greensboro, NC, ELT Press, 2006, p. 190.

¹⁴¹ N. Kohl, p. 34.

het heeft over “ce sphinx sans énigme.”¹⁴² Elders, in *The Picture of Dorian Gray*, definieert Wilde het vrouwelijke geslacht als “[s]phynxes without secrets” (CW 143). Hij hanteert eenzelfde paradox in de titel van het dramafragment *La Sainte Courtisane*. Wilde ironiseert de sfinx als symbool van de raadselachtigheid, als decadentistische droomgestalte bij uitstek. De sfinx wordt verondersteld een raadsel te vormen en een antwoord te verbergen, maar deze vrouw heeft geen geheim.

Lady Alroy hult zich in een waas van geheimzinnigheid waardoor ze een grote aantrekkingskracht op de verteller uitoefent (CW 207). Haar eigenaardige gedrag wekt de indruk dat zij iets achterhoudt. Ze verbeeldt zich dat zij een heldin is, maar ze ontpopt zich uiteindelijk als het tegendeel van wat zij bij de aanvang schijnt te zijn. Lady Alroy is niets minder dan een “woman with a mania for mystery” (CW 207), met andere woorden ‘a sphinx without a secret’. Met de sfinx, het belangrijkste symbool voor de *femme fatale*, verwijst Wilde naar dit fatale vrouwentype. Lady Alroy heeft de fysieke kenmerken van een *femme fatale*. Zij is een lange en slanke vrouw met grote vage ogen en loshangend haar en ze ziet er uit als een helderziende. Ze gaat in weelderig bont gehuld en heeft een lage, muzikale stem (“always in the low musical voice” [CW 206]), die men spontaan associeert met een *femme fatale*. Maar zoals menige *femme fragile* is Alroy geen lang leven beschoren en sterft ze plots. De hang naar mysterie en haar vroege dood wijzen in de richting van de *femme fragile*.

Lady Alroy is zowel donker als licht; in de vergelijking met een kristal typeert Wilde haar zo: “[F]or she was like one of those strange crystals that one sees in museums, which are at one moment clear, and at another clouded” (CW 207). Toen de auteur het verhaal in boekvorm publiceerde¹⁴³ voegde hij expliciet de allusie naar Paters meditatie op de Mona Lisa toe: “She is the Gioconda in sables” (CW 206). Maar in tegenstelling tot Lady Alroy, die “a harmless, bored woman’s desire for excitement”¹⁴⁴ vertoont, is Paters Gioconda een vrouw vol ervaring.¹⁴⁵ Wilde slaagde erin om met Alroy kenmerken van en verwijzingen naar de artistieke types *femme fatale* en *femme fragile* samen te brengen in één personage dat het fin de siècle vrouwbeeld ironiseert en daardoor uniek is in zijn oeuvre.

Er is een opvallende gelijkenis tussen Lady Alroy en andere personages uit de bundel *Lord Arthur Savile’s Crime and Other Stories*. Lady Windermere uit het titelverhaal uit 1887 lijkt op Lady Alroy wat de grote ogen en de royale haardos betreft, maar haar

¹⁴² Charles Baudelaire, “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, in: Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857, pp. V-XXVI, p. V.

¹⁴³ Bruce Bashford, “Thinking in Stories’: Oscar Wilde’s ‘The Sphinx Without a Secret’, in: *The Oscholars*, op: http://www.oscholarship.com/TO/Archive/Forty-two/And_I/AND%20I.htm#_%E2%80%98Thinking_in_Stories%E2%80%99: [16 maart 2016].

¹⁴⁴ R. Gagnier, p. 63.

¹⁴⁵ W. Pater, p. 103.

beschrijving is te bescheiden om haar als een typisch fin de siècle-type aan te kunnen duiden (CW 160). Sybil Merton uit hetzelfde verhaal leunt uiterlijk nauw aan bij de *femme fragile*. Een fraai gevormd hoofdje op een smalle hals, lichtjes uiteengeweken lippen en dromerige ogen geven haar een onaardse aanblik. Haar jurk van delicate textuur en haar grote bladvormige waaier benadrukken haar teer uiterlijk (CW 169). Zij is een mooie, jonge en zuivere vrouw die echter andere typische kenmerken van de *femme fragile* ontbeert. Met een korte passage over Mrs. Otis ironiseert Wilde in *The Canterville Ghost* de hang naar de ziekelijke *femme fragile*: “Many American ladies on leaving their native land adopt an appearance of chronic ill-health, under the impression that it is a form of European refinement, but Mrs. Otis had never fallen into this error” (CW 184-185).

Sibyl Vane: een *femme fragile*

Met Sibyl Vane, het vrouwelijke hoofdpersonage in *The Picture of Dorian Gray*, zet Wilde een typische *femme fragile* neer. Wilde vond in verschillende bronnen inspiratie voor de verwickelingen van zijn personage.¹⁴⁶ Tal van onderzoekers vestigden hun aandacht op deze fragiele vrouw. Rita Severi ziet haar als een moderne Semele, een wezen van een betere wereld die, zoals Dorian zegt, “the dreams of great poets” (CW 72) zal realiseren en “give shape and substance to the shadows of art” (CW 72).¹⁴⁷ Christopher Nassaar beklemtoont haar onschuld en de kinderlijke wereld van schuldeloosheid waarin ze zich beweegt. Zij leeft in de beschermende wereld van de kunst waaruit ze niet kan ontsnappen zonder te sterven.¹⁴⁸ Thomalla schetst Sibyl als voorbeeld van de misbruikte geliefde van de esthetische, immorele man.¹⁴⁹ De *femme fragile* wordt het offer van de wreedheid van de dandy en estheet. Het is typisch dat de dandy die het leven veracht en gekunsteldheid prijst, in de actrice de ideale geliefde vindt:

Ordinary women never appeal to one's imagination. They are limited to their century. No glamour ever transfigures them (...) There is no mystery in any of them. (...) But an actress! How different an actress is! Harry! why didn't you tell me that the only thing worth loving is an actress? (CW 49)

¹⁴⁶ Zie Joseph Bristow, “Commentary. Sources”, in: *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 3, The Picture of Dorian Gray- The 1890 and 1891 Texts*, pp. 359-365.

¹⁴⁷ Rita Severi, “Oscar Wilde, la Femme Fatale and the Salome Myth”, in: Anna Balakian, James Wilhelm and Edward C. Smith, (eds.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Literature Association*. New York: 1982, New York, Garland Press, 1985, II, pp. 458-463, pp. 459-460.

¹⁴⁸ Christopher S. Nassaar, *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven and London, Yale University Press, 1974, p. 45.

¹⁴⁹ A. Thomalla, pp. 91-93.

Dorian ontdekt Sibyl Vane, een zeventienjarige vertolkster van Shakespeare-rollen, in een Londens voorstadtheater. De liefdescultus waarmee hij haar omringt, is in het fin de siècle typisch voor de verering van actrices. Wilde deed daar zelf enthousiast aan mee. De auteur brengt met de figuur van Sibyl hulde aan de actrices Bernhardt, Terry en Langtry. Zij dienden als model voor de Sybil Vane-episode. Deze actrices werden zelf dikwijls als *femme fragile* of *femme fatale* beschreven.¹⁵⁰ Niet de ‘vrouw’ Sibyl Vane interesseert Dorian, maar de esthetische aantrekkingskracht van haar kunst. Wanneer deze vrouw aan menselijke individualiteit wint, zinkt zij in de ogen van de estheet in de gehate banaliteit af. Hij verlaat haar zonder scrupules en met een onverschilligheid die haar vernietigt.

Dorian beschrijft Sibyl als intelligent en “genius” (CW 47). Sibyls enige intellectuele bestaan ligt in de rollen die ze speelt. Haar poëtische kwaliteiten houden op te bestaan eens ze de scène verlaat. De relatie tussen leven en kunst dramatiseert Sibyls leven. Haar leven lijkt de kunst te imiteren, een stelling die al in *The Decay of Lying* (“Life imitates Art far more than Art imitates Life” [CW 1082]) voorkomt. Doordat zij actrice is, verenigt zij meerdere vrouwen in één. Sibyl vertolkt de romantische rollen niet, zij is de rollen die ze speelt. Niet alleen haar onschuld en argeloosheid ontroeren Dorian, zij raakt zijn verbeelding. “She is all the great heroines of the world in one” (CW 51), verklaart hij, maar zij is nooit Sybil Vane. Zij blijft Dorian fascineren in telkens nieuwe gestalten (Juliet uit *Romeo and Juliet*, Rosalind uit *As You Like It*, Imogen uit *Cymbeline* [CW 49]). Haar acteertalent trekt Dorian veel meer aan dan haar karakter.

Sibyl is een virtuoze actrice, maar vooral een jong meisje. Dorian’s kus heeft haar uit de doorneroosjesslaap van de kunst gehaald en haar tot een beminnende vrouw gemaakt. Haar grootste gelukzaligheid is haar kunst aan haar geliefde op te offeren. Zij wil niet meer over liefde acteren nu die haar zelf overkomt. Dorian is ontsteld bij de gedachte aan een gewone geliefde zonder de stralenkansen van de kunst en slingert haar de woorden naar het hoofd die haar tot zelfmoord drijven: “Without your art you are nothing” (CW 72) en “You have disappointed me” (CW 73). Hoewel Dorian enerzijds uiting geeft aan zijn liefde, haar op een voetstuk wil plaatsen en wenst dat de wereld haar zou aanbidden (“I love Sibyl Vane. I want to place her on a pedestal of gold, and to see the world worship the woman who is mine” [CW 66]), richt hij Sibyl te gronde. De eenzame nachtelijke zelfmoord in het duistere theater evenaart een huiveringwekkend

¹⁵⁰ De reputatie van Sarah Bernhardt als *femme fatale* ontstond niet alleen door haar vele relaties, maar ook door het grote aantal *femme fatale*-rollen die ze speelde tijdens haar carrière: Franz Meier, “Oscar Wilde and the Myth of the Femme Fatale in Fin-de-Siècle Culture”, in: Uwe Böker, Richard Corballis and Julie A. Hibbard, (eds.), *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the last 100 Years*, pp. 117-134, p. 123 n. 27. C.O. Skinner beschrijft Bernhardt als “orchidaceous air”, “a fugitive vision of delicate features under a shower of hair and a cloud of lace” (p. 128) en “crowned with silver lilies, sumptuous and sad like one of Swinburne’s early poems” (p. 264). Terry was “as transparent as an azalea only more so; like a cloud only not so thick; smoke from a burning paper describes her more nearly” (p. 128).

fragment uit een oude Engelse tragedie. Deze tragische daad lijkt op een uitmuntende acteerprestatie waarin Sybil haar kunst tot in het uiterste opnieuw beleeft. De morele moordenaar stileert de dood van zijn offer tot een heerlijke martelaarsdood van een overdadige schoonheid: “There is something of the martyr about her. Her death has all the pathetic uselessness of martyrdom, all its wasted beauty” (CW 86). Met enige frivoliteit hoopt hij op dergelijke belevenissen in de toekomst: “It has been a marvellous experience. That is all. I wonder if life has still in store for me anything as marvellous” (CW 82-83). In haar liefde voor Dorian opteert Sibyl liever voor het leven dan voor de kunst. Die beslissing brengt haar de dood. Met de Sibyl Vane-episode toont Wilde op indringende wijze de immoraliteit van Dorian aan. Deze *femme fragile* is een geëigend middel om het decadente gedrag van de protagonist in de roman binnen te brengen.

Wilde tekent Sibyls verschijning met de kleuren van de *femme fragile*, ivoor en wit: “The curves of her throat were the curves of a white lily. Her hands seemed to be made of cool ivory” (CW 69). De kleur wit karakteriseert haar reinheid, haar maagdelijke kuisheid en haar onberoerdheid. Hij schetst haar als “a creature from a finer world” (CW 69) en beschrijft haar met talrijke bloemenmetaforen. Zij heeft “a little flower-like face” (CW 49) en lippen “like the petals of a rose” (CW 49). Haar haren vallen rond haar gezicht “like dark leaves round a pale rose” (CW 65) en de slanke lijn van haar hals herinnert aan “the curves of a white lily” (CW 69). Zij trilt als “a white narcissus” (CW 65) en als zij op de scène danst, zwiept haar lichaam “as a plant sways in the water” (CW 69). Als Dorian haar te gronde richt, ligt zij aan zijn voeten “like a trampled flower” (CW 72). Met haar stem maakt zij op Dorian een bijzondere indruk.

De fatale trekken van de meermin

In *The Fisherman and His Soul* is een cruciale rol weggelegd voor een meermin. Deze sirene behoort samen met andere vrouwelijke waterbewoners voor sommige onderzoekers tot een favoriete groep *femmes fatales*.¹⁵¹ De hoofdmotieven van het sprookje, de liefdesgeschiedenis tussen een mens en een wezen uit de zee en de scheiding van de ziel van het lichaam, vinden hun oorsprong in de romantiek.¹⁵² De beschrijving van de meermin doet de *femme fatale* alle eer aan:

Her hair was as a wet fleece of gold, and each separate hair as a thread of fine gold
in a cup of glass. Her body was as white ivory, and her tail was of silver and pearl.
Silver and pearl was her tail, and the green weeds of the sea coiled round it; and

¹⁵¹ H.-J. Schickedanz, p. 38.

¹⁵² N. Kohl, p. 100.

like sea-shells were her ears, and her lips were like sea-coral. The cold waves dashed over her cold breasts, and the salt glistened upon her eyelids. So beautiful was she ... (CW 236)

Met edelmetalen, edelstenen en andere waardevolle materialen beschrijft Wilde het uiterlijk van de meermin: “[A]nd looked at him in terror with her mauve-amethyst eyes” (CW 236). De stem van de *femme fatale* verleidt de visser. Finaal is ook de zeemeermin een slachtoffer. Zodra de visser zijn hart begint te openen voor zijn ziel, sterft de meermin. De manier waarop de visser de dode meermin beweent, refereert aan de dode *femme fragile* en aan de aanbidding van het dode vrouwenlichaam (cf. infra: Dl. 1: 3.1.3.4). De kussen van de dode visser herinneren aan de rouwende koning in *The Birthday of the Infanta* en zijn een voorbode van *Salomé*:

Weeping as one smitten with pain he flung himself down beside it, and he kissed the cold red of the mouth, and toyed with the wet amber of the hair. He flung himself down beside it on the sand, weeping as one trembling with joy, and in his brown arms he held it to his breast. Cold were the lips, yet he kissed them. Salt was the honey of the hair, yet he tasted it with a bitter joy. He kissed the closed eyelids, and the wild spray that lay upon their cups was less salt than his tears. And to the dead thing he made confession. Into the shells of its ears he poured the harsh wine of his tale. He put the little hands round his neck, and with his fingers he touched the thin reed of the throat. Bitter, bitter was his joy, and full of strange gladness was his pain. (CW 257)

Met de meermin beschrijft Wilde geen vrouw, maar een natuurwezen dat past in de wereld van de sprookjes. Norbert Kohl herkent in de meermin voor het eerst trekken van een *femme fatale*.¹⁵³ De vermenging van erotische begeerte en de wreedheid die de dood inluidt en de erotische gevoeligheid van zowel *The Sphinx* als *Salomé* is weliswaar nog niet aanwezig. Toch wijst Kohl erop dat Wilde de *femme fatale* als symbool van het vrouwelijke demonische in dit sprookje voor het eerst gestalte geeft.¹⁵⁴ Met deze bewering gaat Kohl voorbij aan *The Birthday of the Infanta* dat eerder werd geschreven en gepubliceerd.¹⁵⁵ Zoals ik in deel twee aantoon, bezit de infante al trekken van een *femme fatale* (cf. infra: Dl. 2: 1.5.1).

¹⁵³ N. Kohl, p. 102

¹⁵⁴ N. Kohl, p. 102.

¹⁵⁵ J. Guy and I. Small, p. 190; *The Complete Letters of Oscar Wilde*, p. 413 n. 1: brieven aan J.M. Stoddart, 30 september 1889 en 17 december 1889.

La Sainte Courtisane: een bekeerde *femme fatale*

La Sainte Courtisane or, *The Woman Covered with Jewels* concentreert zich op de succesvolle inspanningen van de mooie courtisane Myrrhina om de kluizenaar Honorius te verleiden tot haar manier van leven: “Come with me, Honorius, and I will clothe you in a tunic of silk. I will smear your body with myrrh and pour spikenard on your hair. I will clothe you in hyacinth and put honey in your mouth. Love –” (CW 737). De stilistische overeenkomst tussen *Salomé* en *La Sainte Courtisane* is onmiskenbaar. Het dramafragment is geschreven in dezelfde overladen stijl. Net zoals *Salomé* behoort *La Sainte Courtisane* tot de symbolistische werken van Wilde.¹⁵⁶ De gelijkenis tussen de paren Salomé/Jokanaan en Myrrhina/Honorius is bijzonder groot. Zij belichamen de tegenstelling tussen sensualiteit en spiritualiteit. Maar terwijl de dochter van Herodias er niet in slaagt Jokanaan te verleiden, lukt het Myrrhina wel Honorius te doen verlangen naar en te bezwijken aan een leven van genot. Het dramafragment *La Sainte Courtisane* behandelt de thema’s christendom, atheïsme, religieuze verwarring en de dualiteit tussen lichaam en ziel. *La Sainte Courtisane* is een lyrisch woorddrama over een begerenswaardige, maar afstandelijke *femme fatale*. Het drama begint met een dialoog tussen twee mannen die praten over een mooie vrouw. De dialoog bevat dezelfde hypnotiserende ritmes en herhalingen zoals Wilde die gebruikt in *Salomé*.

De beschrijving van Myrrhina refereert aan de fysieke kenmerken van een *femme fatale*:

FIRST MAN: Who is she? She makes me afraid. She has a purple cloak and her hair is like threads of gold. (...)

SECOND MAN: She has birds’ wings upon her sandals, and her tunic is the colour of green corn. It is like corn in spring when she stands still. It is like young corn troubled by the shadows of hawks when she moves. The pearls on her tunic are like many moons.

FIRST MAN: They are like the moons one sees in the water when the wind blows from the hills.

SECOND MAN: I think she is one of the gods. I think she comes from Nubia.

FIRST MAN: I am sure she is the daughter of the Emperor. Her nails are stained with henna. They are like the petals of a rose. She has come here to weep for Adonis.

¹⁵⁶ Severi beweert dat zijn Franse vrienden Wilde als een symbolistische schrijver zagen. Zie: Rita Severi, “*La Sainte Courtisane* by Oscar Wilde. Dramatic Oxymoron and Saintly Pursuits”, in: *The Journal of Drama Studies*, (januari 2007), pp. 57-71. Opgenomen in *The Oscholars Library*, op: <http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Library/Severi.htm> [16 maart 2016]. Kohl noemt *La Sainte Courtisane* een symbolistisch drama in *Salomé*-traditie. Zie: N. Kohl, p. 506.

SECOND MAN: She is one of the gods. I do not know why she has left her temple.
The gods should not leave their temples. If she speaks to us let us not answer and
she will pass by. (CW 734)

Haar uitstraling geeft haar niet alleen een vorstelijk aanzien, maar direct een goddelijk uiterlijk. De mannen kunnen Myrrhina niet aankijken omdat haar juwelen hun ogen verblinden. Bedekt met juwelen verschijnt Myrrhina in al haar schoonheid voor de kluizenaar Honorius. De blik op haar schoonheid verleidt de kluizenaar en zal hem te gronde richten. Ze ondermijnt niet alleen zijn gemoedrust. Een oogopslag op haar mooie gezicht doet de heremiet besluiten zijn kluizenaarsbestaan de rug toe te keren en naar Alexandria te gaan. Zijn ogen zijn geopend en hij ziet wat hij eerder niet zag. De kluizenaar wil van de zeven zonden proeven. Als *femme fatale* is de courtisane noodlottig voor Honorius. Een leven voor God wordt ingeruild voor een leven in het teken van de zonde. Honorius is een zegening voor Myrrhina. In een verrassende ommekeer, een procédé dat Wilde ook in *A Florentine Tragedy* hanteert, vindt de zondares genade. Aangeraakt door de liefde van God doet zij afstand van haar losbandige leven en neemt in de woestijn de plaats van de gevallen kluizenaar in. De Sainte Courtisane eindigt als de bekeerde vrouw die haar hart opent voor spirituele verheffing.

De fatale sfinx

De sfinx uit het gelijknamige gedicht van Wilde is nauw verbonden met de decadente iconografie van de *femme fatale*. In *The Sphinx* treedt dit schepsel op als een boeiend, maar wreed vrouwelijk roofdier. Wilde tekent een wezen met mannelijke trekken dat zwelgt in haar fantasieën vol overtredende seksualiteit. Net zoals de *femme fatale* combineert de sfinx schoonheid met terreur, natuurlijkheid met het artificiële, maar ook het transcendente met het immanente. Haar half menselijke natuur geeft haar een extra dimensie van vreemdheid en onnatuurlijkheid. De sfinx is een “curious cat” (CW 874, stanza 4); zij ligt ongeschonden, star en onbeweeglijk doch lonkend in de kamer van de student. Haar ogen (“eyes of satin rimmed with gold” (CW 874, stanza 4) en “large black satin eyes” [CW 875, stanza 15]) zijn kussens waarin men zinkt, haar vacht is zacht en zijdeachtig. Ze heeft zware fluwelen poten met geel ivoer, gebogen klauwen (elders klauwen uit jaspis genoemd) en een staart als een monsterlijke adder. De typische juwelen van de *femme fatale* zijn aanwezig in de halfedelstenen agaat en jaspis die haar borsten en klauwen beschrijven. Haar “curved archaic smile” (CW 878, stanza 43), ook voorgesteld als “subtle-secret” (CW 878, stanza 37), is de glimlach van de Mona Lisa, zoals die door Pater werd beschreven. De connectie tussen de *femme fatale* en deze sfinx ligt grotendeels in haar gedrag ten opzichte van haar minnaars en in haar ontmoetingen en ervaringen. De keuze van haar minnaars verduidelijkt de fatale natuur van de sfinx. Velen kunnen worden verbonden met geweld, dood, incest en homoseksualiteit. Haar

monsterlijke liefdesaffaires hebben een sadistisch en masochistisch karakter: “O smite him with your jasper claws!” (CW 880, stanza 74). De sfinx heeft iedere dag een andere minnaar, net als een *femme fatale*.

In het eerste deel van het gedicht (CW 874-875, stanza's 1-10) wordt het schepsel aangesproken als “lovely languorous Sphinx” (CW 875, stanza 7). Stanza's 11-74 (CW 875-881) beschrijven de overwegend erotische avonturen van de sfinx die uitmonden in de episode over Ammon. Naarmate het gedicht vordert, tekent Wilde de sfinx meer en meer als de *femme fatale* die de schilderkunst van het fin de siècle al van haar had gemaakt. In het begin van het gedicht wordt de verteller, een student, betoverd door de sfinx; naar het einde toe is hij bang van haar. De mysterieuze wereld waartoe de sfinx behoort, maakte haar eerst mooi. Haar verbinding met geweld en de dood maakt haar echter lelijk. Net als Salomé verminkt en doodt de sfinx het object van haar verlangen. De vele minnaars overleven het niet als bedgenoot van de sfinx, hoewel later blijkt dat ze toch niet dood zijn. Walgend van de dierlijke sensualiteit van dit wezen, balend van haar doordringende blik en al haar typische fysieke eigenschappen keert de spreker zich aan het einde van het gedicht (CW 881-882, stanza's 75-87) van de sfinx af. Na tal van exotische stanza's verwerpt de spreker de overtredende seksualiteit en vlucht in het ascetisme van de christelijke religie. De bijna fatale invloed van de sfinx op de verteller leidt tot beschuldigingen en beledigingen. De “lovely languorous sphinx” is nu een “false Sphinx” (CW 882, stanza 86) en een “hideous animal” (CW 882, stanza 84). De sfinx wekt bij hem beestachtige gevoelens: “You wake in me each bestial sense, you make me what I would not be” (CW 882, stanza 84). De student beschuldigt de sfinx van zijn eigen verlangens. De sfinx is echter helemaal niet vreselijk, de fantasieën van overtredende seksualiteit en dood in een decadent Egypte ontstonden in het brein van de verteller. De student weerstaat de verlokkingen van de sfinx door zijn blik op het crucifix te houden. In *The Sphinx* presenteert Wilde de vrouwelijke seksualiteit eerst in fascinerende details, maar wijst haar uiteindelijk af ten gunste van de mannelijke en christelijke ascese.

Salomé: *femme fatale*, *femme fragile*

De protagoniste van het drama *Salomé* werd uit diverse invalshoeken bestudeerd. Het stuk en haar hoofdrolspeelster kregen de meest diverse interpretaties, gaande van een homo-erotische (bij Elaine Showalter,¹⁵⁷ Franz Meier¹⁵⁸ en Joseph Donohue¹⁵⁹) tot een

¹⁵⁷ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago, 1992, p. 150.

¹⁵⁸ F. Meier, pp. 124-127.

religieuze (bij Christopher Nassaar¹⁶⁰ en Katherine Brown Downey¹⁶¹) lezing. Enerzijds is Salomé dé ultieme *femme fatale* (bij Bram Dijkstra,¹⁶² Praz,¹⁶³ Hilmes¹⁶⁴ en Rodney Shewan¹⁶⁵) die door verleidingskracht en schoonheid Herodes tot rechtspraak over Jokanaan dwingt. Anderzijds draagt zij heel wat elementen van de *femme fragile* (bij Jens Malte Fischer¹⁶⁶ en Petra Dierkes-Thrun¹⁶⁷) in zich. Ze belichaamt een uniek paradox daar men haar tezelfdertijd als hoer en als maagd kan interpreteren. Maar ook als *New Woman* (bij Richard Dellamora¹⁶⁸ en Marcus¹⁶⁹) werd de rebelse prinses uitgediept.

Salomé is een van de meest vermaarde behandelingen van de mythe van de *femme fatale* tijdens het fin de siècle. Wilde maakt van Salomé de belichaming van de verderfelijke vrouw die de man in het ongeluk stort. Salomé drukt ook het literaire verband tussen de *femme fatale* en de *femme fragile* uit. Zij is een *femme fatale* die heel wat elementen van de *femme fragile* in zich draagt: “[T]he incarnate spirit of the aesthetic woman, remote, desirable, a rapacious belle dame sans merci from whom no man is safe, but, at the same time, a creature which can be destroyed as easily as it is made.”¹⁷⁰ Wilde combineert de iconografische reputatie van Salome met een meer psychologisch gebaseerd portret.¹⁷¹ Bij het adapteren van de Salome-mythe als een Frans symbolistisch drama werd Wilde geïnspireerd door literaire thema’s, stilistische ideeën en elementen uit eerdere Salome-behandelingen, zoals deze van Heine, Mallarmé en Flaubert. Zijn enorme kennis van de Salome-iconografie in de beeldende kunst vanaf de renaissance tot zijn tijd beïnvloedde hem bovendien.

Wilde tekent in verschillende opzichten een nieuwe Salome. De *femme fatale* die door tijdgenoten werd uitgebuit in allerlei vormen, is een andere persoon. Niet alleen maakt de auteur haar tot het centrale karakter van zijn drama, maar anders dan bij andere adaptaties van de legende geeft hij Salomé een intense motivatie om te dansen voor

¹⁵⁹ Joseph Donohue, “Distance, Death, and Desire in Salome”, in: Peter Raby, (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 118-142, p. 127.

¹⁶⁰ Christopher Nassaar, “Wilde’s Salome and the Victorian Religious Landscape”, in: *The Wildean*, nr. 20 (januari 2002), pp. 2-13.

¹⁶¹ Katherine Brown Downey, *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*, New York, London, Continuum, 2004, pp. 95-114.

¹⁶² B. Dijkstra, p. 396.

¹⁶³ M. Praz, p. 209.

¹⁶⁴ C. Hilmes, pp. 111-122.

¹⁶⁵ R. Shewan, p. 61.

¹⁶⁶ Jens Malte Fischer, *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2000, p. 169.

¹⁶⁷ P. Dierkes-Thrun, p. 135.

¹⁶⁸ Richard Dellamora, “Traversing the Feminine in Oscar Wilde’s Salome”, in: Thais Morgan, (ed.), *Victorian Sages and Cultural Discourse. Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1990, pp. 246-264.

¹⁶⁹ J. Marcus, p. 12.

¹⁷⁰ A. Bird, p. 88.

¹⁷¹ De Nederlandse eigenaam voor de Bijbelse figuur is ‘Salome.’

Herodes. Net zoals in de Bijbel is Salomé een jong meisje. Salomé heeft geen fataal vrouwelijke trekken. Salomé is androgyn. Zij heeft niet de verleidelijke stem van de Lorelei, maar haar woorden zijn als muziek.

Bij het begin van het stuk is Salomé het object van het mannelijke begeren en wordt zij door Narraboth en Herodes aangestaard. Centraal in het ontwikkelingsproces van Salomé staat het omkeren van de starende blik: de 'male gaze.'¹⁷² Zij slaagt er weliswaar niet volledig in deze blik om te keren (Herodes blijft naar haar kijken), maar zij neemt het staren over. Zij ontwikkelt zich tot een op zichzelf staand individu dat zover gaat het mannelijke gedrag te kopiëren.

Ze gebruikt als *femme fatale* haar seksualiteit om te krijgen wat ze wil. Zij belooft Narraboth "and tomorrow, when I pass in my litter beneath the gateway of the idol-sellers, I will let fall for you a little flower, a little green flower" (CW 588). Ze overtuigt Narraboth om Jokanaan vrij te laten door haar belofte hem aan te kijken. Het vooruitzicht op haar blik is voor hem overtuigend genoeg om te doen wat ze vraagt: "I will look at you through the muslin veils, I will look at you, Narraboth, it may be I will smile at you. Look at me, Narraboth, look at me. Ah! You know that you will do what I ask of you. You know it well. ... I know that you will do this thing" (CW 588). Het halsstarrig verleiden van de verliefde Narraboth maakt haar bewust van haar seksuele macht, een macht die ze later gebruikt tegen Herodes. Dat zij een fatale vrouw is, bewijst ze met haar dans met de zeven sluiers. Herodes wordt onherroepelijk het slachtoffer van haar verleidingskunsten. Salomé zet haar erotische uitstraling in om te verkrijgen wat ze wil, maar Herodes bevrijdt zich uit haar erotische ban door haar te laten doden.

Door te beklemtonen dat ze voor haar eigen plezier Jokanaans hoofd vraagt, onderstreept Salomé haar seksueel overwicht. In die zin ondermijnt de prinses het stereotype beeld van vrouwen als seksloze engelen: "I do not heed my mother. It is for mine own pleasure that I ask the head of Jokanaan in a silver charger" (CW 600). Deze uitspraak bewijst haar narcistische karakter. Iedere seksuele geladen relatie in *Salomé* is verbonden met de dood. De jonge Syriër doodt zichzelf uit liefde voor Salomé en Salomé en Herodes zullen diegene die zij begeren, laten ombrengen. Salomé is een door begeerte bezeten jonge vrouw die recht op haar doel afgaat: het hoofd van Jokanaan.

¹⁷² Tijdens de jaren zeventig gebruikte de feministische filmtheoreticus Laura Mulvey het concept 'male gaze' om de machtsrelatie tussen de observeerder en de geobserveerde te omschrijven, vooral de wens van het subject om het bekeken object te beheersen. Het concept is overgenomen uit de wereld van de psychoanalyse. De feministische filmstudies hanteerden de term om aan te tonen dat traditionele cinema de idealen van de patriarchale maatschappij volgt. Hierdoor wordt de 'gaze' verbonden met mannelijkheid, met de dominante positie van man en de conditie van vrouwen als een object. Zie Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen*, vol. 16 (1975), nr. 3, pp. 6-18, pp. 9, 15-17. Niet iedereen was het eens met dit polemisch artikel dat veel reacties heeft losgemaakt.

Salomé oefent haar erotische kracht uit over haar stiefvader en gebruikt hem als middel om Jokanaans afwijzing te wreken.

Jokanaans weigering leidt tot haar angstaanjagende vraag naar zijn afgehakte hoofd. Zij kust zijn lippen in een quasi necrofiele extase. Wanneer de prinses het afgehakte hoofd van Jokanaan krijgt, voegt Wilde een toets necrofilie toe aan zijn drama. De kus van Salomé is de ultieme uiting van begeerte. Door een dergelijke daad door een jonge vrouw te laten uitvoeren, gaat Wilde tegen de traditie in en zet hij necrofilie als een mannelijke perversie een hak. De necrofiele waanzin van Salomé loopt slecht af. Herodes, de tetrarch, geeft walgend van zoveel monsterachtigheid het bevel Salomé te doden. De afloop van het drama heeft minder te maken met de straf die de *femme fatale* moet ondergaan als met het gegeven dat zij na het bereiken van de opperste verrukking moet sterven.¹⁷³ Salomé is een dodelijk monster zonder als sadist of vampier uitgebeeld te zijn, maar anderzijds ook een onschuldige eenzame ziel.

Bij het begin van het stuk beschrijft Wilde de jonge prinses als een esthetisch object. Ze verschijnt op het toneel als de maagdelijke, Bijbelse prinses maar evolueert naar een sensueel ontwaakte en veeleisende koningin die weinig weet van de morele grenzen van haar verlangens. Salomé is zo het fin de siècle-ideaal dat steriliteit, gevoelloosheid en verval produceert. Haar demonische en destructieve aantrekkelijkheid, haar androgyne verschijning, haar afstandelijkheid en haar narcistisch karakter maken haar tot een *femme fatale*. Zij ontwikkelt zich van een onschuldig, zuiver wezen over een wezen dat doordrongen geraakt door passie voor Jokanaan en aanleiding geeft tot de zelfmoord van Narraboth tot de *femme fatale* die de moord op Jokanaan, de necrofiele ontboezemingen en ten slotte haar eigen dood veroorzaakt.

Salomé beantwoordt aan de *femme fragile* als toonbeeld van aristocratisch gedrag, aankomende seksualiteit en fascinerende breekbaarheid. De fysieke verschijning van Salomé en de wijze waarop de andere personages haar beschrijven, is die van een *femme fragile*. Zij wordt geassocieerd met de kleuren van de maan, wit en zilver: “[W]hose feet are of silver” (CW 583), “[W]ho has litte white doves for feet” (583), “She is like a silver flower” (CW 586). Bijna in navolging van Mallarmés Hérodiade beschrijft Wilde de bleekheid van Salomé als “the shadow of a white rose in a mirror of silver” (CW 584). De manier waarop Salomé naar voren treedt, wijst op kwetsbaarheid, breekbaarheid (“She is like a dove that has strayed... She is like a narcissus trembling in the wind” [CW 586]) en maagdelijkheid. Het contrast tussen haar fragiele uiterlijk en haar innerlijke kracht groeit geleidelijk in het stuk. Zij is onschuldig, maar ook erotisch in haar

¹⁷³ H.G. Zagona, p. 129: “Also, the heroine’s life is brought to an end at the moment of her highest delight. No triumph of the future could equal this one; no stimulus or aspiration could measure up in intensity to the overwhelming desire which she has experienced to conquer the mysteries represented in the person of Jokanaan.”

vergankelijkheid. Zij is koud om aan te raken, met een huid als ivoor, doorzichtig, badend in het zilveren maanlicht. De maan verschijnt er als het symbool van de maagdelijke onbenaderbaarheid en de koele onpeilbare onschendbaarheid. Maar als ze gaat om haar doel te bereiken, als ze danst, dan is ze een *femme fatale*. In *Salomé* komen beide decadentistische vrouwentypes samen. De kenmerken van beide vrouwentypes versmelten in het hoofdpersonage van het drama. Als *femme fatale* verenigt zij “in zich de gehele voorafgaande traditie” en “bovendien verheldert zij de oorsprong van de schijnbaar uit het niets opdoemende figuur van de Femme fragile.”¹⁷⁴ Ik treed Dirikx bij in de stelling dat Wilde “niet de meest typische vertegenwoordigster van het type [heeft] geschapen, maar [dat] hij wel gestalte [heeft] gegeven aan de rijkste en meest diepzinnige Femme fatale.”¹⁷⁵

The Birthday of the Infanta

De prinses en de koningin uit *The Birthday of the Infanta* kwamen hier niet aan bod; hun behandeling maakt deel uit van de casestudy. Het volgende deel neemt het sprookje als casus. Het onderzoek richt zich op de confrontatie van de literaire motieven in de geadapteerde tekst en de opera's. Het eerste hoofdstuk gaat in op het oorspronkelijke werk van Wilde terwijl in het tweede hoofdstuk de aandacht verschuift naar de negen libretto's.

¹⁷⁴ L. Dirikx, p. 215.

¹⁷⁵ L. Dirikx, p. 215.

Deel 2. Casestudy

Hoofdstuk 1

The Birthday of the Infanta van Oscar Wilde

1.1 Situering en bronnen

C'était l'anniversaire de la naissance de la petite Princesse. Elle venait d'avoir douze ans et le soleil brillait d'un éclat radieux sur les jardins du Palais.
L'anniversaire de la naissance de la petite princesse¹

Het sprookje *The Birthday of the Infanta* werd in 1888 geschreven. Het verscheen in *Paris Illustré* in het nummer 65 van 30 maart 1889 (pp. 203, 206-207 en 209) als *The Birthday of the Little Princess* en simultaan in Franse vertaling onder de titel *L'anniversaire de la naissance de la petite princesse* in de Parijse editie.² Het verhaal was opgedragen aan Mrs William H. Grenfell, de moeder van de oorlogsdichter Julian Grenfell en de gastvrouw van 'The Souls', het salon dat Wilde bezocht in Taplow Court. Naar aanleiding van de uitgave schreef Wilde haar:

I am publishing shortly a new volume of fairy tales, rather like my *Happy Prince*, which perhaps you know, only more elaborate. One of the stories, which is about the little pale Infanta whom Velasquez painted, I have dedicated to you as slight return for that entrancing day at Taplow. (CL 493)

¹ Oscar Wilde, "L'anniversaire de la naissance de la petite princesse", in: *Paris Illustré. Journal Hebdomadaire*, vol. 3, 1889, nr. 65, pp. 203, 206-207 en 209, p. 203.

² *Paris Illustré* was een Frans tijdschrift dat tegelijkertijd in Parijs, Londen en New York uitkwam. Tussen oktober 1888 en november 1889 verscheen het tijdschrift ook in het Engels.

De in Parijs verblijvende Amerikaan Stuart Merrill vertaalde en zorgde er voor dat het sprookje in het Frans verscheen. Het was de eerste tekst van Wilde in het Frans.³ Het sprookje werd herdrukt als *The Birthday of the Infanta* in de bundel *A House of Pomegranates* die hij opdroeg aan zijn echtgenote Constance Mary Wilde.

A House of Pomegranates verscheen precies in het midden van de carrière van de auteur. Zijn gedichten, zijn poses, de aandacht door Gilbert en Sullivan en de karikaturen in *Punch* begonnen te wijken; voor hem lagen *Salomé*, de vier West End komedies, de processen en de jaren als banneling op het continent. De bundel werd uitgegeven door Osgood, McIlvaine & Co. in november 1891 op 1000 exemplaren, maar verkocht slecht. Omstreeks 1904 werd de resterende stock verkocht. *A House of Pomegranates* was aanzienlijk duurder (21 shillings⁴) dan de eerste sprookjesbundel *The Happy Prince and Other Tales* en was speciaal ontworpen voor kenners. Het kunstenaarsduo Charles Ricketts en Charles Shannon stond in voor het ontwerp en de illustraties.⁵

De versies van *Paris Illustré* en van *A House of Pomegranates* verschillen. In de herziene versie is in de titel de “Little Princess” gewijzigd in de “Infanta.” Hierdoor lijkt het alsof Wilde de lezer onmiddellijk in een Spaanse context wil brengen. Er zijn een aantal typografische wijzigingen doordat de woorden ‘dwarf’ en ‘infanta’ en de namen van de bloemen, vogels en dieren soms een hoofdletter krijgen. Het belangrijkste verschilpunt is het einde, waar in het oorspronkelijke verhaal de ongevoeligheid van de kamerheer de onbezonnen wreedheid van de infante overtreft (cf. infra).

The Birthday of the Infanta is het tweede verhaal in de sprookjesbundel. Wilde situeert zijn verhaal aan het hof van Spanje in een sfeer van weelde, kunstmatigheid en wreedheid. Het is het belangrijkste voorbeeld waar, vóór *The Picture of Dorian Gray* en *Salomé*, Wilde schoonheid en wreedheid in een overduidelijk verband brengt. In zijn sprookje herschept Wilde het zeventiende-eeuwse hof van Filips IV van Spanje ten tijde van de inquisitie. Diego Velázquez, de hofschilder van Filips IV, maakte portretten van verschillende infantes, maar het lijkt waarschijnlijk dat Wilde verwees naar de vijfjarige infante Margaretha Theresia zoals de schilder haar afbeeldde op *Las Meninas* [De hofdames] uit 1656. Men beschouwt dit schilderij als de grootste inspiratie voor veel details van het verhaal. Velázquez plaatst de Spaanse infante in het midden van zijn

³ Later volgde *Le Géant Egoïste* (een vertaling van *The Selfish Giant* door Marcel Schwob) in *L'Echo de Paris* van 27 december 1891.

⁴ S. Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, p. 362. Ter vergelijking: *The Happy Prince and Other Tales* kostte 5 shillings; *The Picture of Dorian Gray* kostte 6 shillings.

⁵ Gedurende de jaren negentig van de negentiende eeuw ontwierpen of Charles Ricketts, of Charles Shannon bijna alle boekuitgaven van Wilde. Zie: “Ricketts, Charles (1866-1931) and Charles Shannon (1863-1937)”, in: Karl Beckson, (ed.), with a forew. by Merlin Holland, *The Oscar Wilde Encyclopedia*, New York, AMS Press, 1998, pp. 308-310, p. 309 en Avis Berman, “Whistler and the Printed Page: The Artist as Book Designer”, in: *American Art*, vol. 9, nr. 2 (zomer 1995), pp. 63-87, pp. 75-76.

schilderij met aan haar linkerkzijde de twee dwergen Maria Barbola en Nicolas Pertusano als een contrast met haar jeugdige perfectie. *Las Meninas*, dat sinds 1819 in het Prado hangt en dat Wilde nooit persoonlijk heeft gezien, liet een grote indruk na. Volgens zijn zoon Vyvyan werd Wilde getroffen door de slechtgehumeurde en onsympathieke uitdrukking op het gezicht van de infante.⁶ De auteur brengt op zijn manier een adaptatie van *Las Meninas*. Wilde maakt van het tafereel op het schilderij een fabel over erkenning. De dwerg van op het doek transformeert naar een tragische held. De vijfjarige prinses verschijnt als een puber van wie de onschuld wordt geperverteerd. Andere Velázquez-schilderijen kunnen ook van invloed zijn geweest.⁷ Anne Markey wijst onder meer op het portret van de infante met de roos uit 1655 dat Wilde in de jaren tachtig van de negentiende eeuw in het Louvre zou hebben gezien.⁸ De auteur kan details uit verschillende schilderijen hebben samengebracht. Wilde gebruikte het werk van Velázquez als een fantasierijke springplank om de corruptie van de jeugdige onschuld te onderzoeken.

The Birthday of the Infanta verwijst ook naar een aantal literaire en narratieve tradities. Wilde liet zich inspireren door verschillende literaire bronnen. Onderzoekers meenden inspiratiebronnen te vinden in teksten van de Victoriaanse auteurs Lewis Carroll, Charles Kingsley en Alfred Tennyson.⁹ Belangrijker is de invloed die enkele sprookjes en hun schrijvers op Wilde uitoefenden. Het gebruik van de klassieke stijlfiguur van de lelijke held die verliefd wordt op een mooie prinses, de beschrijvingen van de schoonheid van decoratieve kunstvoorwerpen en de sensualiteit van de natuurlijkheid doen denken aan een aantal literaire sprookjes van de zeventiende-eeuwse Franse schrijfster Madame d'Aulnoy.¹⁰ Haar sprookjes stellen fysieke mismaaktheid gelijk met kwaadwillige harteloosheid. Ze suggereren bovendien dat de lelijke minnaar het mooie meisje niet verdient. Naast Madame d'Aulnoy is de invloed van de Deense sprookjesauteur Hans Christian Andersen opmerkelijk.¹¹ Nassaar en Markey beklemtonen de bijzondere

⁶ H.M. Hyde, *The Annotated Oscar Wilde*, p. 248 n. 250 en p. 127 n. 2.

⁷ Margaretha Theresia trouwde op vijftienjarige leeftijd met haar oom de Oostenrijkse Habsburgse keizer Leopold I en stierf op eenentwintigjarige leeftijd tijdens haar laatste miskraam. Het huwelijk tussen Margaretha Theresia en keizer Leopold I was onderdeel van de uitgebreide Habsburgse huwelijkspolitiek en was lang van tevoren gepland. Leopold I werd in Wenen op de hoogte gehouden van de fysieke ontwikkeling van zijn toekomstige bruid aan de hand van de vele portretten van de jonge infante. Vooral Velázquez (en zijn atelier) maakte schilderijen van de prinses.

⁸ A. Markey, p. 157.

⁹ R. Shewan, p. 58: *Through the Looking Glass* (1871) van Lewis Carroll, *The Water-Babies* (1863) van Charles Kingsley en de gedichten *The Lady of Shalott* (1833), *Maud* (1855-1856) en *Gareth and Lynette* (1872) uit *The Idylls of the King* van Alfred Tennyson; C.S. Nassaar, "Andersen's 'The Ugly Duckling' and Wilde's 'The Birthday of the Infanta'", in: *The Explicator*, vol. 55, nr. 2 (winter 1997), pp. 83-85, p. 84: *The Palace of Art* (1832; herzien 1842) van Alfred Tennyson.

¹⁰ A. Markey, pp. 66 en 160.

¹¹ Een van de eerste recensenten van *A House of Pomegranates* had bij het lezen van de sprookjesbundel de indruk dat de sprookjes "somewhat after the manner of Hans Andersen" waren geschreven: *Pall Mall Gazette*,

gelijkenissen tussen *The Birthday of the Infanta* en *Den grimme ælling* (Het lelijke jonge eendje, 1843).¹² Beide sprookjes suggereren dat lelijkheid tot spot, afwijzing en ellende leidt. Het lelijke eendje evolueert naar een mooie zwaan, de dwerg echter sterft aan een gebroken hart. Hoewel de sprookjes van elkaar verschillen ziet Markey in de geschonken roos en de gebiedende, kinderachtige en eigenzinnige prinses overeenkomsten met *Svinedrengen* (De varkenshoeder, 1859).¹³ Wegens de tegenstelling tussen beide personages herinnert *The Birthday of the Infanta* ook aan *La belle et la bête* (in 1740 voor het eerst door Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve gepubliceerd), maar dit sprookje legt andere accenten en steunt op een ander einde af.¹⁴

Wilde vond daarnaast inspiratie in het werk van de negentiende-eeuwse Franse auteurs Flaubert, Baudelaire, Hugo en Gautier.¹⁵ De scène waarin de koning 's nachts het gebalsemde lichaam van zijn overleden vrouw bezoekt, kan ingegeven zijn door het werk van Hugo. In het drama *Ruy Blas* vertoont de koning een obsessie voor de tombe van zijn eerste vrouw. In de passage "Au fait, le roi, malade et fou dans l'âme, / Vit avec le tombeau de sa première femme"¹⁶ sluit *Ruy Blas* aan bij het melodrama *Inez de Castro* (1818 of 1819, uitgegeven in 1863), een van de eerste dramatische pogingen van de jonge Hugo. De legende over de moord en de postume kroning van de veertiende-eeuwse Inês de Castro groeide uit tot een romantische mythe die tal van artiesten inspireerde.¹⁷ De legende wil dat koning Peter I van Portugal het lijk van zijn geliefde liet opgraven, haar de kroon opzette en de Portugese edelen dwong om de verschrompelde hand van de dode koningin te kussen. Het valt niet aan te tonen of deze legende invloed heeft gehad op Wilde, hoewel hij Hugo's oeuvre kende. Evenmin is de invloed van de geschiedenis

30 november 1891, p. 3; zie: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 113. Ook onder meer bij: Isobel Murray, "Introduction", in: *Complete Shorter Fiction by Oscar Wilde*, ed. with an introduction and notes by Isobel Murray, Oxford, Oxford University Press, 1980, pp. 1-18, p. 13 en P. Raby, *Oscar Wilde*, pp. 56-57, 59, 63.

¹² Christopher S. Nassaar, "Andersen's The Ugly Duckling and Wilde's The Birthday of the Infanta", in: *The Explicator*, vol. 55, nr. 2 (winter 1997), pp. 83-85; A. Markey, p. 161. In zijn artikel "On the Loom of Sorrow: Eros and Logos in Oscar Wilde's Fairy Tales", op: <http://www.csulb.edu/~csnider/wilde.fairy.tales.html> [16 maart 2016]) vergelijkt Clifton Snider "The Devoted Friend" uit *The Happy Prince and Other Tales* met *Den grimme ælling*. A. Markey, p. 161.

¹³ A. Markey, p. 161.

¹⁴ C.S. Nassaar, "Andersen's 'The Ugly Duckling' and Wilde's 'The Birthday of the Infanta'", p. 84; A. Markey, pp. 160-161.

¹⁵ A. Markey, pp. 162-166: *Le roi s'amuse* (1832), *La rose de l'infante* (1859) en *L'homme qui rit* (1869) van Hugo, *Hérodias* (1877) van Flaubert en *Une mort héroïque* van Charles Baudelaire; I. Murray, p. 15: *España* (1845) en *Inês de las Sierras* (1852) van Théophile Gautier.

¹⁶ Victor Hugo, *Ruy Blas*; *Les Burgraves*, p. XX. Opmerkelijk detail is dat in 1872 bij de heropening van het Théâtre de l'Odéon Sarah Bernhardt als Spaanse koningin triomfeerde in *Ruy Blas*.

¹⁷ Over de verspreiding van de mythe van deze dode koningin, zie: Suzanne Cornil, *Inês de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Brussel, Paleis der Academiën, 1952; Adrien Roig, "Echanges littéraires entre le Portugal et la France sur le thème d'Inês de Castro", in: *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France* (Actes du colloque de Paris, 11-16 octobre 1982), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 265-287 en Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisbonne, Edições 70, 1987.

van Johanna de Waanzinnige die met het lijk van haar echtgenoot, Filips de Schone, het land rondzwerfde, of de beïnvloeding van andere literaire werken waarin een passage getuigt van de extreme gehechtheid aan een dood lichaam (zoals *Wuthering Heights*), gekend. Horst Schroeder beklemtoont dat Wilde realiteit en fictie tot een verhaal verweefde.¹⁸ Van veel personages zijn de historische originelen duidelijk waarneembaar. De koning en koningin en bijfiguren zoals de hertogin van Albuquerque, enkele jonge gasten en de castraat Caffarelli zijn op historische voorbeelden terug te brengen.

1.2 Plot

The Birthday of the Infanta vertelt over het feestje voor de twaalfde verjaardag van de Spaanse infante. Terwijl de kleine prinses met haar jonge gasten verstoppertje speelt, kijkt de droevige, melancholieke koning toe. Een blik op de infante herinnert hem aan haar moeder die precies zes maanden na de geboorte van haar kind stierf. Bevangen door smart en wanhoop gaat hij eenmaal in de maand het opgebaarde, gebalsemde lichaam van de koningin opzoeken. Het gelach van de kinderen verstoort de herinneringen aan de gelukkige huwelijktijd en de talrijke jaren van rouw. De koning trekt zich terug en het feest begint.

De infante en haar gevolg nemen plaats. Wilde geeft een kleurrijke reconstructie van de uitbundige feestelijkheden met toreadors, een Franse acrobaat, Italiaanse marionetten, een Afrikaanse goochelaar, dansknappen van de kerk van Nuestra Señora Del Pilar en Egyptenaren die hun kunsten tonen. De dansende dwerg sluit het feestprogramma af. Dit kleine, misvormde wezen zag zichzelf nog nooit in een spiegel. Hij is zich volstrekt onbewust van zijn groteske uiterlijk en schijnt volmaakt gelukkig. De infante is erg geamuseerd door de act van de dwerg en schenkt hem een witte roos uit het haar. Het kleine mismaakte wezen begrijpt verkeerdelijk het schertsende gebaar van de prinses als genegenheid en wordt verliefd op haar. Tijdens de siësta – in afwachting van een tweede optreden voor de infante – becommentariëren bloemen, vogels en hagedissen in de tuin het gedrag van de dwerg. De bloemen protesteren tegen de inbreuk van de lelijke, onhandige dwerg in hun mooie domein. Hijzelf droomt ondertussen van het gezelschap van de infante in zijn geliefde woud. Het wachten op de infante moe, glipt de dwerg het paleis binnen om haar zijn liefde te verklaren. Hij wordt

¹⁸ Horst Schroeder, "Some Historical and Literary References in Oscar Wilde's 'The Birthday of the Infanta'", in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, jrg. XXI, 1988, nr. 4, pp. 289-292; K. Beckson, "The Birthday of the Infanta", in: K. Beckson, (ed.), *The Oscar Wilde Encyclopedia*, pp. 30-31, p. 31.

er vlug met zichzelf geconfronteerd in de spiegel. De aanblik van zijn eigen lelijkheid en misvormde verschijning en het plotse besef dat het om zijn uiterlijk was dat de infante zoveel plezier had, raken hem zo diep dat hij sterft aan een gebroken hart. De wrevelige infante, geërgerd omdat haar levende speeltje nooit meer zal terugkeren, eist dat de toekomstige speelkameraadjes geen hart hebben (“For the future let those who come to play with me have no hearts” [CW 235]).

1.3 De receptiegeschiedenis van *The Birthday of the Infanta*

1.3.1 Vroege receptie in het Engelse taalgebied

De publicatie van het sprookje in *Paris Illustré* vond geen respons in de pers. Dat gebeurde pas na het verschijnen van *A House of Pomegranates* in november 1891. De bundel was – zowel qua kritische ontvangst als commercieel – een mislukking. Josephine Guy en Ian Small toonden aan dat de recensenten vruchteloos naar een Victoriaanse moraal zochten. Hierdoor had de sprookjesbundel slechts succes bij een kleine groep lezers.¹⁹ Het volume was bovendien zeer duur (cf. supra: Dl. 2. Hfdst. 1: n. 4).

De recensenten hadden vooral aandacht voor het estheticisme, de uiterlijke verschijningsvorm en het doelpubliek van de bundel. *A House of Pomegranates* kreeg kritiek over zich voor “too many wordy descriptions”²⁰, “too much straining after effect”²¹, de “fleshly style”²² en de “glut of description and epithet.”²³ Dezelfde critici loofden de “chief beauty”²⁴, “a good deal of forcible writing”²⁵ en de “pretty poetic and imaginative flights”²⁶ van de sprookjes. Lady Wilde was heel opgetogen over het nieuwe werk van haar zoon. Zij schreef hem op 1 december 1891:

Your book is beautiful, most beautiful! Jewels of thought set in the fine gold of the most exquisite words. And yet it all seems written with the most unconscious

¹⁹ J. Guy and I. Small, *Studying Oscar Wilde*, p. 190.

²⁰ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 117.

²¹ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 117.

²² K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 113.

²³ R. Gagnier, p. 62; *Nation*, 16 juni 1892, p. 451.

²⁴ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 114.

²⁵ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 117.

²⁶ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 113.

grace, without strain or effort, and no matter how strange and fantastic the incidents, yet the pathos, the human pathos is always real.²⁷

De eerste bespreking van het boek verscheen op 28 november 1891 in de *Speaker* en behandelde vooral de vormgeving.²⁸ De buitenkant van het boek werd niet bijzonder gesmaakt. De illustratie op de omslag leek grotesk hoewel de binnenkant wel een verrukking was voor het oog. De illustraties en versieringen charmeerden, net zoals het zetsel en het papier. De recensent ging ervan uit dat het boek even verrukkelijk was als het eruitzag, waaruit kan blijken dat hij het boek nog niet las. Wilde reageerde in een brief aan de redacteur van de *Speaker*, gepubliceerd op 5 december 1891 (CL 501-502). Hij corrigeerde het aandeel van kunstenaars Ricketts en Shannon van wie de verdiensten werden omgedraaid. Ricketts was verantwoordelijk voor de volledige decoratieve design van het boek, van de keuze van het lettertype en het plaatsen van de subtiele versieringen tot de boekomslag. Shannon was als “drawer of dreams” verantwoordelijk voor de vier subtiele tekeningen die ieder verhaal van het voorgaande scheidden en inluidden. Sommige van die illustraties, die door middel van een nieuwe druktechniek werden weergegeven, waren vrijwel onzichtbaar. De kritiek van de recensent op de boekomslag legde Wilde terzijde want die moest slechts Ricketts en hem bevallen. Wilde beklemtoonde dat “[i]t is the spectator, and the mind of the spectator, as I pointed out in the preface of *The Picture of Dorian Gray*, that art really mirrors” (CL 502).

Op 30 november 1891 werd *A House of Pomegranates* door de *Pall Mall Gazette* met enige lof ontvangen.²⁹ Toch vroeg de recensent zich af of het volume met zijn zeer kleurrijke stijl was bedoeld voor kinderen en of het boek al dan niet werd geschreven met de bedoeling het Britse kind te amuseren. De recensie gaf duidelijk de verwarring over het beoogde publiek aan: “Is *A House of Pomegranates* intended for a child’s book? We confess we do not exactly know.”³⁰ Het ultra-esthetische karakter van de afbeeldingen en de eerder zinnelijke schrijfstijl maakten het boek ongeschikt voor kinderen. Door de exuberante esthetische beschrijvingen en de al te zware gedachten bevonden de sprookjes zich tussen een “Swinburnian ecstasy and the catalogue of a high art furniture dealer.”³¹ De discussie of de sprookjes zijn bedoeld voor kinderen of voor volwassenen zorgde ook later voor beroering.³² De uiteenlopende meningen over het doelpubliek

²⁷ M. Hyde, *Oscar Wilde*, p. 127.

²⁸ *The Complete Letters of Oscar Wilde*, p. 493 n. 2.

²⁹ Recensie in *Pall Mall Gazette*, 30 november 1891, herdrukt in: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, pp. 113-114.

³⁰ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 113.

³¹ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 113.

³² Jody Price, “A Map with Utopia”: *Oscar Wilde’s Theory for Social Transformation*, New York, Peter Lang, 1996, p. 48; Elizabeth Goodenough, “Oscar Wilde, Victorian Fairy Tales, and the Meanings of Atonement”, in: *The Lion and the Unicorn*, vol. 23, nr. 3 (september 1999), pp. 336-354, p. 336; Naomi Wood, “Creating the Sensual Child: Paterian Aesthetics, Pederasty, and Oscar Wilde’s Fairy Tales”, in: *Marvels & Tales*, vol. 16, nr. 2, 2002, pp. 156-

suggereren enerzijds de complexiteit van de sprookjes en anderzijds de aantrekkingskracht die ze tegelijkertijd kunnen uitoefenen op kinderen en volwassenen. *Pall Mall Gazette* zag de kwaliteiten van de sprookjes die even poëtisch en verbeeldingsvol waren als de werken van Andersen. Wilde, gevoelig voor het oordeel van critici, stelde in het antwoord dat op 11 december 1891 in de krant verscheen dat *A House of Pomegranates* was bedoeld voor diegenen die hun subtiële charme konden appreciëren.³³

In de *Saturday Review* en de *Athenaeum* verschenen gemengde reacties op de buitensporige kunstmatige stijl van Wilde en de innemende inventiviteit van de plots. De recensie op 6 februari 1892 in de *Saturday Review* had opnieuw veel aandacht voor het uiterlijke aspect van het boek.³⁴ Shannons vage tekeningen werden er verdedigd. De recensent noemde de sprookjes ‘Märchen’ met uitzondering van *The Birthday of the Infanta* dat hij eerder als een ‘fabliau’³⁵ zag.³⁶ De recensie van 6 februari 1892 in de *Athenaeum* borduurde verder op Wildes weerwoord dat “it was intended neither for the ‘British Child’ nor for the ‘British Public’, but for the cultured few who can appreciate its subtle charms.”³⁷ De recensent hekelde het teveel aan effect door de langdradige beschrijvingen en de esthetische decors waarin de personages zich bewegen. Delen van de sprookjes lezen als “an extract from a catalogue at Christie’s”³⁸ terwijl op andere pagina’s een krachtige en poëtische stijl weerklinkt. Na enkele kritische noten over de illustraties (“combined ugliness and obscurity”³⁹) besloot deze criticus dat het maar best was dat het boek niet was bedoeld voor het Britse kind. Het zou hem doen gillen uit verschrikking of uit plezier.⁴⁰ Hij of zij interpreteerde de sprookjes als allegorieën die allemaal worden gekenmerkt door de zeer kunstmatige stijl van Wilde.

De uitgave van het verzamelde werk in 1908 bracht Wilde andermaal in de belangstelling van de recensenten. Opvallend is de positieve waardering van de sprookjesbundel in deze bijdragen. Hoewel Arthur Symons in de *Athenaeum* vrij hard

170, p. 169; P. Raby, *Oscar Wilde*, pp. 60-61; Michelle Ruggaber, “Wilde’s *The Happy Prince* and *A House of Pomegranates*: Bedtime Stories for Grown-Ups”, in: *English Literature in Transition*, vol. 46, 2003, nr. 2, pp. 141-154, p. 142; Josephine M. Guy and Ian Small, *Oscar Wilde’s Profession. Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 231; A. Markey, pp. 203-204.

³³ *The Complete Letters of Oscar Wilde*, p. 503: To the Editor of the *Pall Mall Gazette*: begin december 1891 (de exacte datum is niet gekend): “I had about as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public.”

³⁴ Recensie in *Saturday Review*, 6 februari 1892, herdrukt in: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, pp. 113-116, p. 117.

³⁵ H. van Gorp, p. 159: “Middeleeuws komisch verhaal in octosyllabische, paarsgewijs rijmende verzen, waarin de clerus en de burgerij het vaak moeten ontgelden.”

³⁶ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 115.

³⁷ Recensie in *Athenaeum*, 6 februari 1892, herdrukt in: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, pp. 117-118, p. 117.

³⁸ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 117.

³⁹ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 118.

⁴⁰ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 118.

was voor de ‘auteur’ Wilde en hem beschrijft als een ‘prodigious entertainer’ was hij positief voor de sprookjesbundels. Symons noemde ze parabels of morele verhalen.⁴¹ Elk verhaal is een allegorie gevuld met delicate ideeën. Harold Child waardeerde in de *Times Literary Supplement* de sprookjes – in het bijzonder de bundel *A House of Pomegranates* – enorm: “[T]he best of this side of Wilde, that is the side of the clever craftsman at play, is nowhere more delightful than in the little stories in *A House of Pomegranates*.”⁴² Child prees hun frisheid, hun gevoeligheid, hun geestigheid en hun perfecte vorm. Wilde is in zijn ogen een bewonderenswaardige verteller: “[W]ith the pen no less than with the tongue.”⁴³ Dit is een opmerkelijke uitspraak. Quasi alle tijdgenoten van Wilde schatten zijn talent als causeur hoger in en beweerden dat de vertelde verhalen frappanter en boeiender waren dan de neergeschreven versies (cf. supra: Dl. 1. Hfdst. 1: n. 35).

1.3.2 Vroege belangstelling in het Duitse taalgebied

*Es war der Geburtstag der Infantin. Sie war gerade zwölf
Jahre alt, und die Sonne schien strahlend in den Garten
des Palastes.*⁴⁴
Der Geburtstag der Infantin

Enige aandacht voor de vroege receptie van het werk van Wilde in het Duitse taalgebied is verantwoord omdat de eerste grote muzikale adaptaties van het oeuvre van Wilde en in het bijzonder van *The Birthday of the Infanta* uit Duitstalig Europa stammen.⁴⁵ De auteur was er zeer vroeg bekend. Al in de vroege jaren negentig van de negentiende eeuw was er aandacht voor Wilde in de Duitstalige pers en verschenen er enkele vertalingen in tijdschriften en in boekvorm.⁴⁶ In 1891 werd bij Heinemann & Balestier in Leipzig een Engelstalige uitgave van *Intentions* op de markt gebracht. Nog tijdens Wildes

⁴¹ “Arthur Symons on Wilde as ‘a prodigious entertainer’”, in: *Athenaeum*, 16 mei 1908, pp. 598-600, herdrukt in: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, pp. 294-301, p. 297. Arthur Symons, dichter, criticus, toneelauteur en vertaler, werd in de jaren 1890 de woordvoeder voor de decadente beweging en de belangrijkste tolk van de Franse symbolisten.

⁴² “Harold Child on Wilde’s Collected Works”, in: *Times Literary Supplement*, 18 juni 1908, p. 193, herdrukt in: K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, pp. 302-307, p. 305. Harold Child, auteur en theatercriticus van *The Times* en van de *Observer*, was de oprichter en de belangrijkste bijdrager van *Times Literary Supplement*.

⁴³ K. Beckson, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, p. 305.

⁴⁴ Oscar Wilde, “Der Geburtstag der Infantin”, in: *Die Erzählungen und Märchen*, Leipzig, Insel-Verlag, 1910, pp. 19-39, p. 21.

⁴⁵ Zie: Markus Hänsel-Hohenhausen, *Die frühe deutschsprachige Oscar-Wilde-Rezeption (1893-1906). Bibliographie*, Egelsbach, Frankfurt a.M., New York, Verlag Dr. Hänsel-Hohenhausen, 1999.

⁴⁶ Artikelen als August Weiß, “Oscar Wilde”, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1893, nr. 33 (8 februari 1893), pp. 4-7; Wilhelm Arendt, “Der Fall Oskar Wilde”, in: *Die Musen*, 1895, 1, pp. 52-55; Johannes Gaulke, “Oscar Wilde”, in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Berlin, nr. 12 (21 maart 1896), pp. 184-187 en vertalingen zoals *Ballade des Zuchthauses zu Reading*, von C.3.3., Deutsche Nachdichtung von Arthur Holitscher, Berlin-Charlottenburg, Juncker, [1898].

leven – in juni 1900 – was in het kunsttijdschrift *Wiener Rundschau* de vertaling *Salome. Tragödie in einem Aufzug von Oscar Wilde* van Lachmann verschenen.⁴⁷ De processen en het overlijden van Wilde bevorderden de interesse in vertalingen en publicaties over hem.⁴⁸

Het literaire eerherstel van Wilde begon aan het begin van de twintigste eeuw in Duitsland. Op een tijdstip dat in Engeland zijn werk vrijwel onverkrijgbaar was en enkel in private kring werd opgevoerd, trokken zijn toneelstukken veel aandacht bij het Duitstalige publiek. Vooral de Reinhardt-productie van *Salome* in Berlijn wekte veel opzien. De officiële première van deze productie vond op 29 september 1903 plaats. Over de private opvoering op 15 november 1902 schreef Lachmann: “[D]as Kleine Theater ‘Schall und Rauch’ hat eine private Aufführung der ‘Salomé’ veranstaltet, die trotz mangelhaften Spiels kolossalen Eindruck gemacht hat. Vorläufig ist eine Wiederholung noch von der Zensur verboten. Das Buch ist mittlerweile auch im Insel-Verlag erschienen.”⁴⁹ Klaagde Meyerfeld in 1902 nog over het tekort aan interesse voor Wilde in Duitsland,⁵⁰ dan slaakte hij amper twee jaar later de verzuchting “daß die Wilde-Literatur in den letzten zwei Jahren eine schier beängstigende Ausdehnung bei uns angenommen hat”⁵¹ en dat de Duitse vertalers zich nu aan Wilde vastklampten. De interesse in de auteur was in ieder geval in het Duitstalige gebied vlug gewekt.

De eerste Duitse vertaling van *The Birthday of the Infanta* was van Franz Blei en verscheen in het Weense weekblad *Die Zeit* in drie opeenvolgende nummers (25 april, 2 en 9 mei 1903). Een jaar later publiceerde Insel Verlag in Leipzig *Das Granatapfelhaus*, een vertaling van *A House of Pomegranates* door Greve, met illustraties door de Duitse Jugendstil kunstenaar Heinrich Vogeler in een gelimiteerde editie.

⁴⁷ Oscar Wilde, “Salome. Tragödie in einem Aufzug. Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley”, in: *Wiener Rundschau*, jrg. 4, nr. 12 (15 juni 1900), pp. 189-212.

⁴⁸ Zoals Ed. Bernstein, “Aus Anlaß eines Sensationsprozesses”, in: *Die Neue Zeit*, 1895, 32, pp. 171-176; Os. Sero, *Der Fall Wilde und das Problem der Homosexualität. Ein Prozeß und ein Interview*, Leipzig, Spohr, 1896; Rudolf Kassner, “Zum Tode Oskar Wildes. Einiges über das Paradoxe”, in: *Wiener Rundschau*, 1901, nr. 1 (1 januari 1901), pp. 9-12.

⁴⁹ Gustav Landauer-Fritz Mauthner. *Briefwechsel 1890-1919*, Hanna Delf, (ed.), München, C.H. Beck, 1994, p. 383.

⁵⁰ Max Meyerfeld, “Oscar Wilde in Deutschland”, in: *Das litterarische Echo*, Jrg. 5, 1902/1903, pp. 458-462.

⁵¹ Max Meyerfeld, “Wilde, Wilde, Wilde...”, in: *Das litterarische Echo*, Jrg. 7, 1904/1905, pp. 985-990.

1.4 Analyse

Kritische lezingen van *The Birthday of the Infanta*

De wetenschappelijke en kritische aandacht voor de sprookjes is lang achtergebleven op de aandacht die het andere werk van Wilde al ruime tijd genoot. Vanaf het einde van de twintigste eeuw werd er meer gepubliceerd over de sprookjes.⁵² *The Birthday of the Infanta* was doorheen de jaren het onderwerp van heel uiteenlopende interpretaties. Het sprookje was het uitgangspunt in discussies over kunst en seksualiteit verbonden aan de esthetische beweging⁵³ en het werd bestudeerd in een homoseksuele⁵⁴ of een christelijke⁵⁵ context. Literatuurwetenschappers plaatsten het sprookje tegen de achtergrond van antropologische ontwikkelingen⁵⁶ en vergeleken het meermaals met de historische realiteit.⁵⁷ Er werd aandacht besteed aan het spiegelmotief⁵⁸ en aan het concept van de kindertijd.⁵⁹ De vraag naar het doelpubliek voor dit sprookje en de bijhorende bundel is ook in recent onderzoek aanwezig.⁶⁰

A study in black and silver

Wilde noemde *The Birthday of the Infanta* een studie “in black and silver and the French makes it pink and silver.”⁶¹ De overladen stijl waarmee materiële zaken worden beschreven, de hang naar het oriëntalisme en de aanbidding van de lichamelijke

⁵² Voorbeelden zijn: E. Goodenough; N. Wood; Jack Zipes, “Inverting and Subverting the World with Hope: The Fairy Tales of George MacDonald, Oscar Wilde and L. Frank Baum”, in: *Fairy Tales and Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Routledge, 1991, pp. 97-133.

⁵³ R. Shewan, p. 57; C.S. Nassaar, “Andersen’s ‘The Ugly Duckling’ and Wilde’s ‘The Birthday of the Infanta’”, p. 84.

⁵⁴ John-Charles Duffy, “Gay-Related Themes in the Fairy Tales of Oscar Wilde”, in: *Victorian Literature and Culture*, vol. 29, 2001, nr. 2, pp. 327-349, p. 348.

⁵⁵ J. Killeen, “Chapter Seven ‘The Birthday of the Infanta’”, in: *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, pp. 125-139.

⁵⁶ John Sloan, *Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 146.

⁵⁷ H. Schroeder; Joan Slohn, “Introduction”, in: Oscar Wilde, *The Complete Short Stories*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. vii-xxviii, p. xxiv.

⁵⁸ R. Ellmann, p. 294; Deborah Bridle, “Reconnaissance et rejet: jeux de miroir dans ‘The Birthday of the Infanta’, d’Oscar Wilde”, in: *The Oscholars. Rue des Beaux Arts*, nr. 16 (september/oktober 2008), op: <http://www.oscholars.com/RBA/sixteen/16.7/Articles.htm> [16 maart 2016].

⁵⁹ A. Markey, pp. 166-167.

⁶⁰ Jody Price, “A Map with Utopia”: *Oscar Wilde’s Theory for Social Transformation*, New York, Peter Lang, 1996, p. 48; E. Goodenough, p. 336; N. Wood, p. 169; P. Raby, *Oscar Wilde*, pp. 60-61; Michelle Ruggaber, “Wilde’s *The Happy Prince* and *A House of Pomegranates*: Bedtime Stories for Grown-Ups”, in: *English Literature in Transition*, vol. 46, 2003, nr. 2, pp. 141-154, p. 142; Josephine M. Guy and Ian Small, *Oscar Wilde’s Profession. Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 231; A. Markey, pp. 203-204.

⁶¹ Geciteerd in: S. Mason, *Bibliography of Oscar Wilde*, p. 174.

schoonheid verbinden het sprookje met *The Picture of Dorian Gray*. De mix van kunst en natuur bepaalt de toon van *The Birthday of the Infanta*. Het is de eerste tekst waar de weelderigheid van het ornament herinnert aan de bewondering van Wilde voor Gautier en Flaubert. Het sprookje bevat lange, rijke en decoratieve beschrijvingen en is hierdoor een zeer visueel verhaal. Wilde verklaarde dat het stilistisch zijn beste sprookje was.⁶²

Geschreven voor *The Picture of Dorian Gray* en *Salomé* zet *The Birthday of the Infanta* het thema van de wrede schoonheid, de schoonheid zonder hart in het centrum van het oeuvre van Wilde. Het werk legt al de menselijke kantjes bloot. Lelikheden, arrogantie, hebberigheid, macht, oppervlakkigheid en narcisme, maar ook schoonheid, eenvoud, vrijgevigheid, ontroering en naïviteit komen aan bod. Men kan het sprookje lezen als een aanval op het cultiveren van de oppervlakkige schoonheid. In de mismaakte dwerg schuilt een nobele ziel, terwijl de infante enkel oppervlakkige aantrekkingskracht bezit.

Het sprookje is in belangrijke mate een verhaal over kinderen. Wilde, zelf vader van twee kinderen, toont op een meedogenloze manier hun betreurenswaardige wrede trekken. Volwassenen en kinderen treden samen op, maar de kinderen staan op het voorplan. Markey stelt dat Wilde de relatie tussen kindertijd en volwassenheid in het sprookje verkent en dat hij de kindertijd niet als een speciale tijd van onschuld tekent, maar als een vorm van miniatuurvolwassenheid.⁶³ In die volwassen wereld verschijnt de onhandige figuur van de dwerg die alle attributen van kinderlijke onschuld en verwondering bezit.

De kindertijd, waarop Markey ingaat, is geen natuurlijk gegeven, maar een “historisch unendlich vielfältig variiertes, kulturelles Konstrukt.”⁶⁴ Deze idee impliceert dat er verschillende visies op kinderen en de kindertijd bestaan die in de loop van de geschiedenis wijzigen. Huidige inzichten over kinderen kan men niet met terugwerkende kracht overbrengen naar het einde van de negentiende eeuw, het tijdperk waarin kinderarbeid, kinderbescherming en kinderprostitutie actuele thema's waren.⁶⁵

⁶² *The Complete Letters of Oscar Wilde*, p. 493: To Robert Ross: eind juli 1889 (de exacte datum is niet gekend): “I am charmed with what you say about the little Princess – the Infanta: in style (in *mere* style as honest Besant would say) it is my best story.” Annie Besant (1847-1933) was een Engelse feministe, socialiste, publiciste, vrijmetselaar en theosofoe.

⁶³ A. Markey, pp. 166-167.

⁶⁴ Andrea Bramberger, *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel*, München, Matthes & Seitz, 2000, p. 137.

⁶⁵ Wetten zoals de verschillende Factory (and Workshop) Acts, de Education Act (1870) en de Prevention of Cruelty to, and Protection of, Children Act (1889, gewijzigd en uitgebreid in 1895) besteedden aandacht aan kinderen in de Victoriaanse maatschappij. Enkele jaren voor de publicatie van *The Birthday of the Infanta* stond het debat over het verhogen van de seksuele meerderjarigheid in het brandpunt van de belangstelling. In 1861 was de ‘age of consent’ verhoogd van tien naar twaalf jaar, in 1875 naar dertien jaar en in 1885 naar zestien jaar. Journalist William Thomas Stead had in juli 1885 in een reeks artikelen onder de titel “The Maiden Tribute of Modern Babylon” in de *Pall Mall Gazette* de kinderprostitutie aan de kaak gesteld. Deze campagne leidde tot de Criminal Law Amendment Act van 1885, die de ‘age of consent’ van dertien naar zestien jaar bracht. Dit betekende heel wat in de opvatting “of what constitutes a child.” Citaat: James R. Kincaid, *Child-*

Een opeenvolging van episodes als wegbereider voor de noodlottige confrontatie

The Birthday of the Infanta speelt zich af gedurende één zonovergoten dag. Na het feest in de voormiddag, de feestmaaltijd en de siësta sterft de dwerg. Het sprookje kan worden ingedeeld in twee grote delen verspreid over een aantal aparte episodes. Een eerste deel speelt zich af in open lucht en loopt tot aan het moment dat de dwerg het paleis binnenglipt. In het tweede deel dwaalt de dwerg door de vertrekken van het paleis; het eindigt met de confrontatie met zijn spiegelbeeld en met zijn dood.

De inleiding beschrijft de tuin, de prinses, haar speelgenootjes en de voorbereidingen voor het feest. Hierop volgt de passage met het verhaal van de koning en de dode koningin en de herinneringen van de koning aan de vervlogen jaren. Een blik op zijn dochter herinnert “the sad melancholy King” (CW 223) aan het vreugdevolle huwelijk met zijn overleden echtgenote. Wilde werkt de motieven van de *femme fragile* en van het vrouwelijke lijk in deze herinneringen uit. Het verdriet om zijn overleden vrouw en de confronterende gelijkenis tussen moeder en dochter beïnvloeden zijn relatie met het meisje, iets wat niet aan de aandacht van de infante ontsnapt (CW 225).

Een derde episode vormt de beschrijving van het feest. Dit deel is vergelijkbaar met een fragment uit hoofdstuk elf van *The Picture of Dorian Gray*, waarin op identieke wijze het exotisme het verhaal binnendringt. De infante en haar speelkameraden imiteren de omgangsvormen van de volwassenen: “[T]he children got so excited that they stood up upon the benches, and waved their lace handkerchiefs and cried out: *Bravo toro! Bravo toro!* just as sensibly as if they had been grown-up people” (CW 226). De Spaanse kinderen zijn niet alleen gekleed als miniatuurvolwassenen, ze missen ook elke vorm van kinderlijke spontaniteit. De dwerg verschijnt op het hoogtepunt van de feestelijkheden. Het plechtige, kunstmatige karakter van het Spaanse hof dat ook de infante verstikt, staat in contrast met de levendige en bruisende natuur van de dwerg. De infante is zeer gecharmeerd door dit buitengewone geschenk; de dwerg is onmiddellijk gefascineerd door dit verrukkelijke wezen: “He could not keep his eyes off her, and seemed to dance for her alone” (CW 228). Het gebaar van de infante bij haar vertrek markeert een keerpunt in het sprookje: deels uit scherts – een speelse imitatie van vrouwelijke koketterie – en gedreven door gemengde motieven gooit ze haar witte roos naar de dwerg. Ze kopieert het gebaar van de dames van het hof die ruikers wierpen naar de beroemde Italiaanse castraat Caffarelli. Ze weet ook dat deze daad haar chaperonne zal ergeren. De reactie van de dwerg is heel karikaturaal: “[A]nd pressing

Loving. *The Erotic Child and Victorian Culture*, New York and London, Routledge, 1992, p. 70. Vanwege het artikel 11 van de Criminal Law Amendment Act – dat seksuele handelingen tussen mannen, zowel in de privésfeer als publiek, tot misdadig maakte – werd Wilde in 1895 veroordeeld voor ‘committing acts of gross indecency.’

the flower to his rough coarse lips he put his hand upon his heart, and sank on one knee before her, grinning from ear to ear, and with his little bright eyes sparkling with pleasure” (CW 228). Hij ondermijnt zo de gewichtigheid van de infante en bevordert de aantrekkingskracht die hij op haar uitoefent.

Een vierde episode gaat van start als het hof zich terugtrekt voor de siësta. De natuur krijgt een stem in de scène waarin de dwerg de tuin ingaat. De dwerg bedenkt in herderlijke stijl een idylle voor de infante en zichzelf in zijn bos. Zijn relatie met de natuurlijke wereld komt er ten volle tot uiting. De dwerg droomt ervan in het bos voor en met de infante te dansen. De seizoensgebonden dansen geven zijn band met de natuur weer en stellen de dwerg voor als een artiest. De dwerg is geen naïeve wilde, hij heeft geleerd om te overleven en deelt zijn voedsel met de wezens rondom hem. Hij heeft ook de inbreuk van de beschaving in het bos gezien: de bisschop, de valkeniers, de druiventrappers, de kolenbranders, de rovers en de processie die hij niet kan interpreteren, maar die deel uitmaakt van het autodafe. Aan het geduld van de dwerg komt een einde en hij glipt het verduisterde paleis binnen op zoek naar zijn prinses.

Decadente schoonheid in het paleis

De dwerg doorkruist schuchter de grandeur van het paleis. In deze episode contrasteren de beschrijvingen van de esthetische inrichting van de diverse zalen heel fel met de herinneringen van de dwerg aan het bos. Deze gedetailleerde opsommingen ontlokten heel wat kritiek. Wilde heeft met de uitvoerige esthetische beschrijvingen van de ruimtes geen enkel doel voor ogen, oordeelt Kohl, want ze zijn opgenomen vanwege zijn esthetische voorliefde voor luxueuze decors en uiterlijke schijn.⁶⁶ Melissa Knox volgt hierin Kohl. Zij onderstreept dat de gedetailleerde esthetische beschrijvingen niet nodig zijn om het belangrijke thema – de wreedheid van de infante tegenover de dwerg – te laten evolueren, maar details zijn die het verhaal in de weg staan. De obsessieve gedachten van Wilde over schoonheid waren zo krachtig, meent zij, dat de schoonheid en de esthetische decoratie van zijn verhalen steeds overdrevener werd.⁶⁷ De beschrijvingen vol fraaie aankleding en kunst zijn echter wel functioneel. Zij dienen als hulpmiddel voor de karakterisering en het spel van contrasten waarrond het sprookje is opgebouwd. Alles in het paleis verwijst naar de dood. Het paleis is een omkering van de natuur, een plaats waar levenloze exemplaren sierlijke levende dingen vervangen.

De reis van de dwerg doorheen de decadente interieurs zal fataal eindigen. Alles wijst erop dat hij in het paleis niet op zijn plaats is. De grote witte borstbeelden uit de eerste

⁶⁶ N. Kohl, p. 95.

⁶⁷ Melissa Knox, *Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1994, p. 61.

zaal bekijken hem uit de hoogte: “[S]ome wonderful white statues that looked down on him from their jasper pedestals, with sad blank eyes and strangely smiling lips” (CW 232). Hij dringt binnen in een wereld die de zijne niet is. De trieste blik van de beelden en hun vreemde glimlach lijken de dood van de dwerg en de minachting van de infante aan te kondigen. Hoe meer de dwerg zoekt, hoe meer het interieur van het paleis hem verwart. Terwijl hij steeds dieper het paleis indringt, merkt hij op geen enkel moment het gevoel van uitsluiting dat alle voorwerpen hem aangeven. Overweldigd door zoveel pracht en praal schept de dwerg moed in de gedachte dat de infante hem naar het bos zal volgen. Na het doorlopen van de verschillende salons, volgt de climax van het sprookje: de ontmoeting met de spiegel. De dwerg denkt dat hij zijn doel bereikt heeft: “[A]t the extreme end of the room, he saw a little figure watching him. His heart trembled, a cry of joy broke from his lips” (CW 233).

De confrontatie in de laatste episode

De confrontatie met de spiegel leidt de laatste episode in. Het is de dwerg niet meteen duidelijk dat hij zijn eigen spiegelbeeld ziet. Hij herkent een monster en heel langzaam groeit het inzicht en breekt de illusie. Geleidelijk wordt de dwerg zich bewust dat de wangestalte hem na-aapt in al zijn bewegingen en grimassen, dat de voorwerpen in de kamer weerspiegelen en dat het gedrocht ook een roos bezit. De waarheid manifesteert zich in haar meest absolute wreedheid. Het is voor de spiegel dat de dwerg instort, de roos verscheurt en hiermee ook de band die hem koppelt aan de infante verbreekt. De bloem was voor de dwerg het symbool van haar liefde. De dwerg kan de aanblik van zijn eigen mismaakte lichaam niet verdragen. Verpletterd door verdriet om de ware gevoelens van de infante die lachte over zijn wanstaltige en gebochelde figuur, sterft de dwerg in aanwezigheid van de prinses en haar gevolg. De dwerg sterft doordat hij begrijpt dat hij één is met het beeld dat hij observeert. Hij is een onschuldige romanticus die er niet in slaagt de aanraking van de werkelijkheid en de schok van de zelfkennis te overleven. De grens tussen de wereld van de schoonheid en de lelijkheid blijkt ondoordringbaar. Het sprookje eindigt met een dichotomie die zij die een hart hebben plaatst tegenover diegenen die er geen bezitten: het hart van de dwerg brak, maar wie in de toekomst met de infante wenst te spelen, mag geen hart hebben (CW 235).

Wilde legt het gewicht op het innerlijke drama van de lelijkaard. De dwerg is zich van zijn uiterlijk niet bewust totdat hij voor het eerst zijn spiegelbeeld ziet. Hij realiseert zich dat de genegenheid van de prinses geen echte liefde was, maar een spel dat diende tot het vermaak van het hele gezelschap. De dwerg sterft daardoor aan een gebroken hart: zijn dood is het gevolg van het zelfbewustzijn, waardoor het gedrag van zijn

omgeving wordt weergegeven in een geheel nieuw licht. Anders dan het verwachte 'happy end' van een sprookje, eindigt *The Birthday of the Infanta* op een duistere noot.

Een spel van tegenstellingen

Wilde heeft *The Birthday of the Infanta* opgebouwd rond een reeks van tegenstellingen. Hij behandelt het onderwerp in de eerste plaats op basis van de dichotomie van de schoonheid en het lelijke: de mooie prinses tegenover de lelijke dwerg. Deze centrale tegenstelling is vergelijkbaar met de traditionele noties van goed en kwaad. De harteloze kinderlijkheid van de infante contrasteert met de kinderlijke naïviteit van de dwerg. Daarnaast is er de tegenstelling tussen rijkdom en armoede, getekend in de praal van het Spaanse hof tegenover de omstandigheden waarin de dwerg opgroeide. De status van de infante versus de verstoting van de dwerg gaan hieraan gepaard. Het artificiële van het paleis en de tuin contrasteert met het natuurlijke van het bos, de zonovergoten tuin staat tegenover het verduisterde paleis, de levendigheid van het feest met de diverse opvoeringen contrasteert met de beschrijving van de roerloze objecten in het paleis. De statige hofhouding bestaande uit de infante en haar gevolg en de exotische artiesten vormen opponenten en de vitaliteit van de infante keert zich tegenover het dode lichaam van de koningin. Tenslotte staan zij die een hart hebben tegenover de hartelozen.

De infante en haar genodigden zijn fysiek mooi, maar de infante is de mooiste onder hen. Hun gratie en hun houding kenmerken de Spaanse kinderen: "[S]tately grace" (CW 223), "noble boys" en "a wonderfully handsome lad [...] with all the grace of a born hidalgo and grandee of Spain" (CW 225). Zij zijn getooid in de mooiste gewaden: de jongens met hoeden met grote veren en korte zwierige mantels, de meisjes met lange brokaten jurken en reusachtige waaiers van zwart en zilver. De dwerg is het tegendeel van al het mooie om hem heen. Hij is een klein monster: grotesk en misvormd. Geen enkele verhouding in zijn lichaam is juist: "[W]addling on his crooked legs and wagging his huge misshapen head from side to side, [...] so fantastic a little monster had never been seen" (CW 227-228). De dwerg bereikt het summum van lelijkheid, de infante is een ideaalbeeld van schoonheid en gratie. De volmaakte schoonheid van de prinses en de lelijkheid van de dwerg zijn tegenstanders. De dwerg is lelijk, maar aanvankelijk volmaakt gelukkig en goed gehumeurd. Hij is zich niet bewust van zijn groteske uiterlijk en lacht vrij en vrolijk mee met de kinderen. De infante vertoont humeurige trekjes en trekt een pruillip van teleurstelling als de koning zich uit het feest terugtrekt. Zij is trots, eigenzinnig en humeurig. Net zoals de dwerg zich onbewust is van zijn potsierlijke voorkomen, zo is zij niet in staat de schoonheid van zijn ziel te zien. De innerlijke schoonheid wordt genegeerd voor de fysieke schoonheid. De fysieke bekoorlijkheid van de infante gaat gepaard met wreedheid (cf. infra: Dl. 2: 1.5.1). De monsterlijke

verschijning van de dwerg vormt een contrast met zijn morele zuiverheid, net zoals de sensuele schoonheid en het morele wangedrag van Salomé zijn verbonden. De dwerg is lelijk, maar hij is psychisch gezonder dan zijn mooie tegenhangster. Morele schoonheid wordt getoond als superieur aan lichamelijke aantrekkingskracht. Het fysiek mooiste schepsel, hoe aantrekkelijk en gracieus ook, is weerzinwekkend wanneer het aan morele schoonheid ontbreekt. De lelijkheid van de dwerg contrasteert ook met de pracht en de praal van het hof.

De tegenstelling tussen rijkdom en armoede sluipt het verhaal binnen met de komst en de dans van de dwerg. Niet enkel fysiek, ook sociaal, lijkt de dwerg het tegengestelde van alles rond hem. Weliswaar werd er al gewezen op een verschil in status tussen de infante en haar gasten (op gewone dagen mag de infante alleen spelen met kinderen van haar eigen stand en is ze dus alleen; op haar verjaardag zijn enkele aristocratische kinderen te gast), het grote sociale contrast komt met de dwerg. De status van de infante bepaalt niet alleen wie in haar gezelschap kan verkeren, ook haar gedrag en haar reacties moeten ermee stroken (“[T]here were none for a Princess of the blood royal making so merry before those who were her inferiors in birth” [CW 228]). De rijkdom waarin de infante leeft – geïllustreerd door de rijke kledij en de weelderige aankleding van de zalen in het paleis – staat in schril contrast met de armoede van de dwerg als zoon van een arme kolenbrander. Naar zijn aanvoelen nochtans is hij de koning te rijk in zijn universum, het bos. De dwerg heeft geen status, hij heeft zelfs geen waarde als zoon. Zijn vader is maar al te blij verlost te zijn van zo een lelijk en nutteloos kind.

Een andere tegenstelling is de beslotenheid van het Spaanse hof tegenover de buitenwereld. Niet alleen de dwerg komt bij zijn zoektocht naar de infante het universum van het Spaanse hof binnen. Al tijdens het feest dringen de artiesten het strenge hof binnen. Zij zijn er toegelaten om de prinses en haar gasten te vermaken. De strenge en gesloten omgeving van de Spaanse hofhouding wordt hierdoor geconfronteerd met vreemde elementen uit de buitenwereld. Het Spaanse hof leeft in een kille sfeer van inquisitie, vergiftigingen, ondraaglijk verdriet en de koude schoonheid van levenloze kunstvoorwerpen. Het hof verstikt het dagelijkse leven door ceremonie en verheft lijden tot praal. De infante groeit op in een steriele omgeving. De twee tegenovergestelde werelden, hof en buitenwereld, vermengen zich nooit echt. De feestruimte is een lange tent achter in de tuin. Wilde laat de genodigden de infante volgen in een strenge rangorde volgens de lengte van hun naam. De infante en de Spaanse kinderen zitten op een verhoogd podium, duidelijk gescheiden van de arena waarbinnen de kunstenaars optreden. De ruimtelijke dichotomie komt terug in het contrast tussen de gekunsteldheid van het paleis en de tuin en het woud waaruit de dwerg afkomstig is. De beschrijving van de tuin, die deel uitmaakt van de afgebakende ruimte van de infante, is een en al gemaaktheid. Het bos is een wilde en open ruimte, terwijl het paleis en de tuin getuigen van orde en geslotenheid. De infante verlaat

zelden de omheinde omgeving van het paleis. De koninklijke familie is ermee opgehouden naar de kathedraal te gaan voor het jaarlijkse feest van de Maagd wegens een moordpoging op de prins van Asturias door “a mad priest, supposed by many to have been in the pay of Elizabeth of England” [CW 227]). Naast de beschrijving van het bos en zijn bezoekers zijn er slechts enkele aanwijzingen naar het bestaan van een buitenwereld, zoals het autodafe waarin bijna driehonderd ketters werden verbrand (CW 224).

In tegenstelling tot de vele contrasten die de relatie tussen de infante en de dwerg kenmerken, wijzen het ontbreken van hun naam, hun isolement en hun uiteindelijke tragedie op grote overeenkomsten. Hoewel enkele minder belangrijke personages aan het hof expliciet worden genoemd – de oom, Don Pedro van Aragon, de hertogin van Albuquerque, de graaf van Tierra-Nueva en Monsieur de Lorraine – geeft Wilde de infante en de dwerg geen naam. Hij duidt ze aan door een omschrijving die is bepaald door de sociale status van het meisje en door de fysieke verschijning van de mannelijke protagonist. Wilde schrijft hun beider betitelingen echter met een hoofdletter – ‘the Infanta’ en ‘the Dwarf’ – en dat zet hen op gelijke voet. De infante en de dwerg worden bovendien beschreven met superlatieven: “[S]o fantastic a little monster had never been seen [...] his father [...] too well pleased to get rid of so ugly and useless a child” (CW 228), “the most graceful of all, and the most tastefully attired” (CW 223) en “her sweetest smile” (CW 228). De eenzaamheid waarin ze leven, kenmerken de hoofdpersonages. Beiden hadden een geïsoleerde jeugd. De moeder van de infante stierf zes maanden na de geboorte van haar enige kind; haar vader wentelt zich sindsdien in zijn verdriet. Naast de rouwende vader zijn haar enige metgezellen de wrede oom, de grootinquisiteur en de Camerera-Mayor, de grimmige hertogin van Albuquerque. Het meisje groeit op ver van de zorgen van het echte leven, maar ook van de staatszaken, die door haar vader zijn verwaarloosd sinds de dood van zijn koningin. Zij heeft geen speelgenoten en kan slechts eenmaal per jaar genieten van het gezelschap van andere kinderen. De dwerg groeide alleen op in het bos, verstoken van menselijk contact. Voor zijn vader is hij overbodig. Maar de dwerg slaagde erin de natuur tot zijn vriend te maken en daarmee bezit hij meer dan de infante.

Zowel de infante als de dwerg heeft een functie aan het Spaanse hof. De infante is de gevangene van haar status en van de “formal etiquette” (CW 224) van het hof. Een humane en medelevende houding is voor een prinses van het Spaanse hof uit den boze. Het hof is gekend voor “its cultivated passion for the horrible” (CW 228). De dwerg wordt herleid tot een object: hij dient louter als speelgoed voor de infante. Zijn enige opdracht is te vermaken. Zijn dansvoorstelling lijkt op de prestatie van een gedresseerd dier. Hierdoor is het niet duidelijk of de dwerg tot het niveau van de mens of van het dier behoort. Voor beiden eindigt het verhaal tragisch: een grote tragedie voor de dwerg, die er het leven bij inschiet, een kleinere tragedie voor de infante, die haar favoriete geschenk verliest. De dwerg is onschuldig, naïef en daardoor te goed voor de

wereld. De dwerg heeft geen besef van alles wat hem overkomt: noch van de kinderen die hem uitlachen, noch van zijn vader die hem afwees, noch van de tekenen van de inquisitie die in zijn bos te zien zijn. Hij kijkt in de spiegel en verafschuwt zijn spiegelbeeld net zoveel als Dorian Gray, die zijn portret oorspronkelijk bewonderde, maar uiteindelijk fel haat. De heftigheid van deze confrontatie zal naar zijn dood leiden, bewust geworden van de spot van de infante. Het verhaal van de dwerg is het verhaal van het wezen dat finaal zijn eigen identiteit niet kan dulden en zijn eigen beeld niet kan verdragen. De immense wreedheid van het sprookje vindt zijn oorsprong in de miskenning van zichzelf. Het object van spot zijn is erger dan de mismaaktheid op zich. Met de bevestiging van zijn identiteit gaat het verlies van zijn onschuld gepaard. Slechts eenmaal richt de infante rechtstreeks het woord tot de dwerg. Er is echter geen dialoog want het hart van de dwerg is bezwiken: “‘That is capital,’ said the Infanta, after a pause; ‘but now you must dance for me’” (CW 234). Bij Wilde, die zelfs de dieren en de planten laat spreken, komt de dwerg niet aan het woord.

1.5 De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven

[B]ut the pretty Infanta charmed them as she leaned back peeping over her fan with her great blue eyes, and they felt sure that one so lovely as she was could never be cruel to anybody. (CW 227)

1.5.1 De infante

Het sprookje onthult, onder de oppervlakte van elegant taalgebruik, de wreedheid van de infante. Hoewel zij wordt vermeld in de titel van het sprookje komt de twaalfjarige prinses relatief weinig aan bod in vergelijking met de dwerg, het echte hoofdpersonage. De infante is de belichaming van schoonheid. De beschrijving van de infante weerspiegelt de verfijning en de onschuld van Velázquez' portretten van de Spaanse prinses. Zij is de sierlijkste van alle Spaanse kinderen en gaat getooid in fraaie kledij met rijkelijke attributen:

But the Infanta was the most graceful of all, and the most tastefully attired, after the somewhat cumbrous fashion of the day. Her robe was of grey satin, the skirt and the wide puffed sleeves heavily embroidered with silver, and the stiff corset studded with rows of fine pearls. Two tiny slippers with big pink rosettes peeped

out beneath her dress as she walked. Pink and pearl was her great gauze fan, and in her hair, which like an aureole of faded gold stood out stiffly round her pale little face, she had a beautiful white rose. (CW 223)

Met deze beschrijving is het mogelijk het uiterlijk van de infante te visualiseren zoals men een statisch portret ziet. Wilde start heel algemeen met haar bevalligheid vooraleer over te gaan tot de details. Hij beweegt zich van de rok, naar de mouwen en het lijfje van de jurk, zoomt verder in op haar voeten, haar waaier, de haren, het gezicht en komt uiteindelijk bij de witte roos die een belangrijke rol in het sprookje krijgt. Het einde van het sprookje toont dat deze oppervlakkige bekoorlijkheid harteloze wreedheid verbergt.

In de uiterlijke beschrijving is de infante een kindvrouw met een aureool van gouden haren om haar gezicht, grote blauwe ogen en luxueuze attributen. Ze gaat smaakvol gekleed en is gehuld in de meest weelderige stoffen, opgesmukt door parels en parelmoer. Deze beschrijvingen demonstreren hier vooral haar koninklijke status en slaan minder op de uiterlijke kenmerken van een *femme fatale*. Met de gouden haren en de blauwe ogen tekent Wilde een personage dat zowel op een pop als op een onschuldig kind lijkt, even artificieel als natuurlijk. Maar door de nadruk op het artificiële wordt de verwijzing naar de *femme fatale* gerealiseerd. Als de koning haar vergelijkt met zijn overleden vrouw, komt er leven in dit gekunstelde portret: “She had all the Queen’s pretty petulance of manner, the same wilful way of tossing her head, the same proud curved beautiful mouth, the same wonderful smile” (CW 225). Haar beschrijving lijkt zo nadrukkelijk op een portret vol luxueuze, artificiële elementen dat de echte roos uit de toon valt. De witte roos is immers een attribuut dat doorgaans verwijst naar de *femme fragile*. Daardoor roept de uiterlijke tekening van de infante complexe associaties op met beide vrouwentypes. Clifton Snider legt het verband met de intense katholieke Spaanse cultuur die de witte roos associeert met de maagd Maria en waar wit staat voor deugdzaamheid, maagdelijk en de liefde voor God.⁶⁸

De infante is een verblindende schoonheid van wie Wilde schrijft dat een dergelijke liefvallige en verrukkelijke verschijning niet wreed kan zijn (CW 227). Bij het begin van het sprookje is de infante nog natuurlijk. Ze geeft de voorkeur aan het zonnige terras boven het duistere paleis, ook al zijn het terras en de tuin gekunstelde verlengstukken van het paleis. Hoewel menselijke passies haar vreemd zijn, beweegt het spel van de Italiaanse marionetten in de half klassieke tragedie *Sophonisbe* de infante tot tranen. Desondanks is zij in de eindscène meedogenloos. Haar schoonheid leidt tot een

⁶⁸ C. Snider, “On the Loom of Sorrow”: Eros and Logos in Oscar Wilde’s Fairy Tales”, op: <http://www.csulb.edu/~csnider/wilde.fairy.tales.html> [16 maart 2016].

devaluatie van morele kwaliteiten en verachting van fysieke lelijkheid, meent Nassaar.⁶⁹ De eigenschappen van de *femme fatale* zitten verborgen achter de prachtige fysieke verschijning van deze kindvrouw. Naarmate haar harteloosheid duidelijk wordt, manifesteert de infante zich als een *femme fatale*. Het fatale karakter van de infante ontplooit zich binnen het verloop van het sprookje. De vergelijking met een *femme fatale* slaat op haar narcisme, haar wreedheid en haar demonische aantrekkingskracht op het mannelijke hoofdpersonage. Volgens Snider komt haar wreedheid uit haar achtergrond. Zij is het product van een patriarchaal systeem dat door middel van de inquisitie erop los moordde. Een uitspraak van de grootinquisiteur in de eerste versie van het sprookje onderstreept dit. Wilde schrapte deze woorden later. Bij het spel van de Italiaanse marionetten zegt hij dat “while it was only right that heretics and Jews and people of that kind should suffer”⁷⁰ het hem een kwellende gedachte leek dat eenvoudige poppen zoveel verschrikkelijke ellende moesten verduren. Ook zonder deze zin blijft het thema van de wreedheid in de definitieve versie manifest aanwezig. Jean M. Ellis D’Alessandro verklaart het artificiële karakter en de harteloosheid van de infante vanuit haar kunstmatige omgeving. De infante is doordrongen van de valsheid en de corruptie die sinds haar geboorte een deel hebben gevormd van haar opvoeding want “living in an artificial paradise, surrounded by the falseness that is inherent in artificiality, she becomes artificial herself.”⁷¹ Nassaar interpreteert het verhaal als een duidelijke oproep aan de lezer om menselijk leed te herkennen, een hart te ontwikkelen en een staat van hogere onschuld te bereiken.⁷²

De infante zit gevangen in het keurslijf van haar status. Wilde illustreert dit via haar speelgenoten, die ze enkel op haar verjaardag mag uitnodigen. Normale kinderjaren zijn voor haar niet weggelegd. Het hof verdraagt geen vreugde en geen enkel spontaan gevoel. De infante wordt berispt als ze spontaan in lachen uitbarst “before those who were her inferiors in birth” (CW 228). Zit de infantes wreedheid in haar genen, want de wreedheid van haar oom is berucht – hij wordt zelfs verdacht van de moord op de koningin – of is dit het resultaat van haar liefdeloze opvoeding? De passage over het huwelijk en de dood van de koningin, de necrofiele bezoeken van de koning en de pijnlijke aanblik op de infante als dubbelgangster van de koningin hebben een functie in het sprookje. Zij verduidelijken de oorsprong van de wreedheid van de infante. Deze episode geldt niet als een excuus voor haar gedrag, maar is er juist om dit gedrag beter te begrijpen. De infante groeide op zonder moeder of vader (de een overleden, de ander opgeslorpt door verdriet) aan een streng en ceremonieel hof ten tijde van de inquisitie.

⁶⁹ C.S. Nassaar, “Andersen’s ‘The Ugly Duckling’ and Wilde’s ‘The Birthday of the Infanta’”, p. 84.

⁷⁰ O. Wilde, “The Birthday of the Little Princess”, p. 206.

⁷¹ Jean M. Ellis D’Alessandro, *Hues of Mutability. The Waning Vision in Oscar Wilde’s Narrative*, Florence, University of Florence, 1983, pp. 89-90.

⁷² C.S. Nassaar, *Into the Demon Universe*, p. 28.

Het verdriet van de koning en de confrontatie met de gelijkenis tussen moeder en dochter beïnvloedt de relatie met zijn dochter. Hij kan zijn dochter niet langer zien. Dit ontsnapt niet aan de aandacht van de infante (CW 225). Haar wreedheid spruit voort uit een immens gebrek aan ouderliefde.

Door haar harteloosheid en wreedheid lijkt de infante een personage met monsterlijke eigenschappen, net zoals de groteske en egoïstische raket in *The Remarkable Rocket* en de uitbuitende molenaar in *The Devoted Friend*. Ze isoleert zichzelf en neemt afstand van het lijden van anderen. Zij doet een beroep op haar status en haar rijkdom. Arrogantie en wreedheid kenmerken haar; het ontbreekt haar aan liefde, liefdadigheid, spiritualiteit en de erkenning van haar eigen potentieel aan verdorvenheid.⁷³ De kleine prinses van wie de dwerg dacht dat zij hem beminde (“and she loved him, and that made a great difference” [CW 230]), drijft de spot met zijn lelijkheid en maakt zich vrolijk over zijn kromme ledematen. Wanneer de infante de dwerg kreunend op de vloer van de spiegelzaal aantreft, reageert zij met “shouts of happy laughter” (CW 234). Daar wordt duidelijk dat de infante ontvankelijk is voor artificiële gebeurtenissen zoals tijdens de opvoeringen op haar feestje, maar niet wordt bewogen door echte situaties. Als de dwerg dood ligt, stampt ze met haar voeten uit frustratie omdat hij niet danst (CW 235). Haar vraag “But why will he not dance again?” (CW 235) illustreert haar onbegrip waarom men op haar eis om vermaakt te worden niet ingaat. Haar begeleidende gelach bewijst haar narcistische gebrek aan medeleven. Ze kan enkel minachting opbrengen wanneer blijkt dat zijn hart is gebroken en reageert met: “For the future let those who come to play with me have no hearts” (CW 235). De koude onverschilligheid van deze commentaar geeft een duidelijke indicatie van de omvang van haar wreedheid. De dwerg was voor haar niets anders dan een speelobject. In tegenstelling tot Dorian Gray volgt er geen wraak voor de hatelijkheden van de infante en haar hovelingen.

Het einde van het oorspronkelijke sprookje was enigszins anders:

‘Mi bella Princesa, your ugly little dwarf will never dance again.’

‘Why?’ said the Infanta laughing.

‘Because his heart is broken,’ answered the Chamberlain.

And the Infanta frowned, and her dainty rose-leaf lips curled in pretty disdain.

‘For the future let those who come to play with me have no hearts,’ she cried and she ran out into the garden.

⁷³ Zie hieromtrent ook: C. Snider, “On the Loom of Sorrow”: Eros and Logos in Oscar Wilde’s Fairy Tales”, op: <http://www.csulb.edu/~csnider/wilde.fairy.tales.html> [16 maart 2016].

‘It is a pity he is dead,’ said the Chamberlain, turning him over with his foot. ‘He is so ugly that he might have made the king smile.’⁷⁴

Het gebaar van de kamerheer die het dode lichaam van de dwerg draait, benadrukt veel meer diens ongevoeligheid dan de wreedheid van de infante. In de herziene versie krijgt de dwerg het adjectief ‘funny’ toegewezen vooraleer Wilde hem als ‘ugly’ beschrijft. Hij verwijderd de ongevoelige beweging van de kamerheer en geeft de infante het laatste woord. Het effect van deze wijzigingen is verontrustender en spottender. Het beklemtoont het wrede narcistische karakter van de infante:

‘*Mi bella Princesa*, your funny little dwarf will never dance again. It is a pity, for he is so ugly that he might have made the King smile.’

‘But why will he not dance again’ asked the Infanta, laughing.

‘Because his heart is broken,’ answered the Chamberlain.

And the Infanta frowned, and her dainty rose-leaf lips curled in pretty disdain.

‘For the future let those who come to play with me have no hearts,’ she cried, and she ran out into the garden. (CW 235)

Er gaat een grote aantrekkingskracht uit van de prinses op de dwerg. De dwerg wordt gedreven door een grote liefde voor de prinses, die hij zal blijven volgen tot de dood. Hij gelooft haar lief te hebben en zelf bemind te worden. Zij bezit een latente seksuele aantrekkelijkheid waardoor ze hem tot liefdesgedachten verleidt. Hij is verrukt door haar (“she absolutely fascinated him” [CW 228]), kan zijn ogen niet van haar afhouden en schijnt alleen voor haar te dansen (CW 228). De infante verleidt zonder de dominantie te bezitten van een echte verleidster. Sommige onderzoekers menen dat de infante tot het type van de *femme fatale* behoort omdat ze de man die ze fascineert met een sadistisch genoegen tot slachtoffer maakt.⁷⁵ In dat opzicht vind ik dat de infante anticipeert op Salomé, Wildes andere mooie prinses van wie de wreedheid de mannen die van haar houden, vernietigt. In de beschrijving van de wreedheid van heel jonge meisjes gaat in het oeuvre van Wilde de infante aan Salomé vooraf: zij is “une étude de caractère qui annonce *Salomé*,”⁷⁶ een ‘*femme fatale* in wording.’ Hun meedogenloosheid is een gemeenschappelijke factor die beide jonge vrouwen verbindt. Hun jeugd, hun status, hun rijkdom en de steriele omgeving waarin ze opgroeien, schept een band tussen hen. Het gebeuren in het sprookje is het spiegelbeeld van het drama *Salomé*. De dwerg danst op het verjaardagsfeest voor de infante en wordt vervolgens verliefd op haar. Salomé wordt eerst verliefd op Jokanaan, danst dan voor Herodes om Jokanaan als beloning te

⁷⁴ Oscar Wilde, “The Birthday of the Little Princess”, in: *Paris Illustré*, nr. 65 (30 maart 1889), pp. 203, 206-207 en 209, p. 209.

⁷⁵ J.M.E. D'Alessandro, pp. 79, 86; Mark Cunningham, *Imitation and Parody in the Works of Oscar Wilde*, Ann Arbor, University of Kentucky, 1997, p. 151.

⁷⁶ A. Farmer, p. 211.

krijgen en hem uiteindelijk te kunnen kussen. De dwerg sterft zonder zijn droom te kunnen verwezenlijken terwijl de infante onaangetast haar levenspad voortzet. Salomé sterft nadat ze haar droom over Jokanaan kon realiseren. Beide jonge vrouwen hebben een narcistisch karakter.

Als een *femme fatale* oefent de infante een demonische aantrekkingskracht uit op de gebochelde. Zij veroorzaakt echter niet rechtstreeks zijn dood: de confrontatie met zijn eigen mismaakte uiterlijk en het besef dat de infante (“the little Princess who he had thought loved him” [CW 234]) daarom met hem lachte, doen zijn hart breken. De witte roos is voor hem het bewijs van haar liefde. De lezer heeft geen idee of de dwerg een leeftijdsgenoot of een jonge volwassene is. Uiteindelijk heeft dit geen belang: haar wreedheid tegenover hem blijft bestaan. De infante is slechts twaalf jaar. Daardoor kan haar wreedheid worden geïnterpreteerd als een kinderlijke, onschuldige wreedheid. De infante, “though unable to feel compassion, is an innocent figure in that she does not set out intentionally to be cruel to anyone,”⁷⁷ meent Mary Logan Hastings. De kinderlijke wreedheid is van een heel andere orde dan dezelfde instelling bij een volwassen vrouw. Zij is zich niet bewust van de draagwijdte van haar daden. De blanke wreedheid van een kind dat niet verderziet dan haar onmiddellijk speelgenot maakt haar ook tot een ‘*femme fatale* in wording.’

1.5.2 De koningin

In de korte scène rond de herinnering aan de jonge koningin komen het motief van de *femme fragile* en het motief van de aanbidding van het dode vrouwenlichaam voor de dag. De dode geliefde is een van de verschijningsvormen van de *femme fragile*. Het motief van de *femme fragile* blijkt in de beschrijving van het wegkwijnen van de jonge koningin aan het Spaanse hof; het motief van de aanbidding van het vrouwelijke lijk (in het bijzonder het fetisjisme van dit lichaam) komt te voorschijn bij de nachtelijke bezoeken van de koning aan het opgebaarde lichaam.

De koningin is een fragiele vrouw die precies zes maanden na de geboorte van haar kind sterft. Zij maakt geen deel uit van de handeling in het sprookje, maar haar aanwezigheid is belangrijk om inzicht te krijgen in enkele ontwikkelingen en in het karakter van haar verweesde dochter. Door haar vroege dood groeit de infante moederloos op in een liefdeloze en wreedaardige omgeving. De rouw om zijn verloren geliefde beïnvloedt de relatie van de koning met zijn dochter en bepaalt zijn karakter, zijn gemoedstoestand en zelfs de politieke gebeurtenissen. De infante verliest niet

⁷⁷ Mary Logan Hastings, Zemlinsky, Wilde. *Values and Illusions*, College Park, MD, University of Maryland, 1998, p. 3.

alleen een moeder, de treurende vorst is zodanig in zichzelf gekeerd dat de infante hierdoor ook vaderloos opgroeit. De jonge koningin had enige levenslust in het sombere hof kunnen introduceren. In de plaats hiervan verzwaart de aanwezigheid van haar opgebaarde lijk de donkere sfeer van het paleis.

De jonge koningin bezit de kinderlijke en aanbiddelijke naïviteit van een kindvrouw: een jong meisje dat haar verloofde een kleine blonde haarlok meegeeft en als afscheid met “childish lips” (CW 225) zijn hand kust. De koning is vijftien als hij zich verlooft, zijn aanstaande is nog jonger. Slechts enkele elementen verwijzen naar haar uiterlijke verschijning. Het is een blonde jonge vrouw die op een eigenzinnige manier haar hoofd in de nek werpt en een trotse, gebogen, mooie mond en een wonderlijke glimlach bezit (CW 225). Deze uiterlijke kenmerken gaf de jonge koningin door aan haar dochter. De infante herinnert de koning dan ook pijnlijk aan de levendige jonge koningin. De koning kan de confrontatie met de gelijkenis tussen beiden niet aan. De jonge koningin overleed “just six months after the birth of her child” (CW 224), nog geen twee jaar na haar komst aan het Spaanse hof. Leidt de zwangerschap van een *femme fragile* vaak tot de dood of tot een verzwakking, dan is deze vrouw niet gestorven ten gevolge van het kraambed, maar door vergiftiging. De dood werd waarschijnlijk veroorzaakt door een paar vergiftigde handschoenen, een symbool van de giftige atmosfeer van het katholieke Spanje. Deze handschoenen, geschonken door Don Pedro, hebben het proces van langzaam wegwijnen, een lot dat menige *femme fragile* krijgt toebedeeld, een halt toegeroepen.

De koning heeft zijn jonge vrouw waanzinnig liefgehad, maar desondanks verkommert zij aan het Spaanse hof, lijdend aan een vreemde ziekte. De jonge koningin ruilde het levenslustige Frankrijk in om in “the sombre splendour of the Spanish court” (CW 224) weg te teren. De Franse hofhouding in Fontainebleau bezat een zekere “joie de vivre”, terwijl de sombere beslotenheid van het Spaanse Escuriaal de enclave vormt waar haar “vraie sourire de France” (CW 225) langzaam uitdooft. In de herinnering van de koning vormt de koningin het voorwerp van een verheven en gespiritualiseerde liefde. In zijn beschrijving ligt de tragische fragiliteit van een geïdealiseerde vrouw besloten. Er zijn referenties aan het wegwijnen van de koningin en aan de groots opgezette ceremoniën die hun doel voorbyschieten en haar vreemde ziekte erger maken. Haar sterven zelf beschrijft Wilde niet. Wat overblijft, is het beeld van een geïdealiseerde geliefde in combinatie met het fetisjisme van haar geconserveerde lichaam.

Het fragment waarin de koning het opgebaarde en gebalsemde lijk van zijn overleden vrouw bezoekt, illustreert de verering voor een dood vrouwenlichaam in een literaire context. Het gebalsemde lichaam van de dode koningin ligt opgebaard in de kapel van het paleis. Iedere maand aanschouwt de koning het lichaam, grijpt naar haar bleke, met ringen bezette handen en kust waanzinnig haar gezicht. Men kan een parallel trekken tussen deze scène (“and try to wake by his mad kisses the cold painted face”

[CW 224]) en deze in *Salomé* wanneer de prinses er uiteindelijk ook in slaagt Jokanaan te kussen wanneer hij is overleden: “Ah! I have kissed thy mouth, Jokanaan. I have kissed thy mouth. There was a bitter taste on thy lips” (CW 605). De “mad kisses” van de koning interpreteren als een uiting van necrofilie lijkt hier een stap te ver. Het kussen is geen seksueel geladen handeling, maar een uiting van tomeloos verdriet, van wanhoop voor het verloren geluk dat het gebalsemde lijf van de koningin belichaamt. Het kussen duidt op een blijven stilstaan in een rouwproces dat nooit echt werd afgesloten. De scène getuigt van de gemoedstoestand van de koning. Hij leeft zo teruggetrokken in zijn verdriet en zijn verleden, dat er voor het heden en de zorg voor de kleine infante geen plaats is.

In een bijna lugubere sfeer beschrijft Wilde de nachtelijke bezoeken. Farmer ziet hierin een bewijs dat Wilde zich nooit heeft kunnen bevrijden van de aanwezigheid van een macabere obsessie.⁷⁸ De liefde van de koning voor zijn vrouw is zo groot dat hij haar niet kon begraven, maar haar liet balsemen en opbaren in een kapel. Deze beslissing van de koning toont aan dat hij van het fysieke lichaam geen afscheid kon nemen. Wilde schrijft letterlijk dat de liefde van de koning zo groot was dat zelfs het graf haar niet aan zijn gezicht mocht onttrekken. De koningin werd gebalsemd door een Moorse arts, van wie het leven – dat wegens ketterij en op verdenking van zwarte toverkunsten al aan de heilige Inquisitie was toegewezen – men in ruil hiervoor spaarde (CW 224). De koning weigert om te hertrouwen want hij is “already wedded to Sorrow, and that though she was but a barren bride he loved her better than Beauty” (CW 225). Het dode lichaam van de koningin is een fetisj van een gelukkige levensfase die abrupt werd afgebroken.

Het vrouwelijke dode lichaam in het sprookje is een jong lichaam, amper enkele jaren ouder dan de leeftijd van de infante. In het gedicht *Requiescat* legde Wilde al de link tussen het eeuwige jonge en het onschuldige vrouwzijn:

She that was young and fair
Fallen to dust. (CW 748)

...

She hardly knew
She was a woman (CW 749)

Het motief van het dode vrouwenlichaam en haar aantrekkingskracht werden in al hun soberheid krachtig getekend. Hoe sterk de ongelukkige, jonge koningin ook doet denken aan de decadentistische *femme fragile*, de paar regels over haar zijn te weinig om haar een authentiek model te noemen. Ze vertoont weliswaar belangrijke trekken, maar is te weinig uitgewerkt. Daartegenover beantwoordt de infante veel meer

⁷⁸ A. Farmer, p. 211.

aan het decadentistische type van de *femme fatale*, maar is weliswaar een '*femme fatale* in wording.' Tegenover andere voorbeelden in de decadentistische literatuur heeft zij nog te veel de trekken van een kind. Binnen het oeuvre van Wilde is de infante, net zoals de meermin uit dezelfde sprookjesbundel, nog niet ontwikkeld tot een complete *femme fatale*. In andere tekstgenres ontmoeten we die wel: in het gedicht *The Sphinx* en in de theaterteksten *La Sainte Courtisane* en *Salomé*.

In het volgende hoofdstuk sta ik stil bij negen libretto's naar *The Birthday of the Infanta*. Zoals verduidelijkt in de inleiding (cf. methodologie) legt het onderzoek van de operateksten zich toe op de voorstelling van de infante, de aanwezigheid van eigenschappen die toe te schrijven zijn aan de *femme fatale*, het motief van de *femme fragile* zoals dat zich manifesteert in de tekening van de wegwijnende koningin en de aanwezigheid van de morbide scène rond het fetisjisme van het dode vrouwenlichaam. In een 'thematologische confrontatie' wil ik aantonen welke overeenkomsten en verschillen er bestaan tussen de uitgewerkte motieven in het sprookje van Wilde en de opera's gebaseerd op dit sprookje. Zo kan ik zien in welke mate de bewerkers de artistieke vrouwbeelden uit een literaire tekst behouden, verwijderen of transformeren wanneer zij een bewerking maken voor een ander medium.

Hoofdstuk 2

The Birthday of the Infanta in de opera

2.1 Inleiding

Het sprookje *The Birthday of the Infanta* inspireerde tot een rijke verzameling muzikale adaptaties. Vanaf 1908 tot op de dag van vandaag creëerde een internationale cast van componisten talrijke muzikale bewerkingen.¹ In elk decennium dook op zijn minst één muzikale adaptatie op. Hoewel het sprookje al in 1889 in *Paris Illustré* (Parijs, New York en London) zowel in het Engels als in Franse vertaling verscheen en het in de bundel *A House of Pomegranates* in 1891 onder een ruimer publiek bekend werd, kwamen de eerste muzikale adaptaties uit het Duitstalige cultuurgebied. Het was het cultuurminnende Wenen dat in 1908 de eerste muzikale bewerking realiseerde. *Der Geburtstag der Infantin* van de Oostenrijker Franz Schreker was het centrale stuk van een Gesamtkunstwerk

¹ In chronologische volgorde zijn de teruggevonden adaptaties de pantomime van Franz Schreker (1908), de balletten van Bernhard Sekles (1913), Miklós Radnai (1918) en John Alden Carpenter (1919), de opera van Alexander Zemlinsky (1922), de balletten van Elisabeth Lutyens (1932), Jean Yves Daniel-Lesur en André Jolivet (1938), Alfredo Luis Schiuma (1941), Franz Tischhauser (1941), Otakar Zitek (1941) en Nikola Hercigonja (1942-1945), de muzikale fabel van Joseph Frederick Wagner (1946), de balletten van Mario Castelnuovo-Tedesco (1947), Jean Hubeau (1949) en Wolfgang Fortner (1951), de opera's van Ron Nelson (1956) en Jeanette Boyack (1957), het ballet van Ivan Semenoff (1959), het vocale werk van Peter Thorogood (1960), de opera's van Richard Stoker (1963), Malcolm Seagrave (1977) en Dennis Farrell (1979), de kamermuziek van Luigi Zaninelli (1981), de bewerkte Zemlinsky-opera door Adolf Dresen (1981), de kindermusical van Marian Wood Chaplin (1984), de balletten van Luigi Zaninelli (1986) en van Douglas B. Johnson (1989), de opera van Russell Woollen (1993), het ballet van Maria Newman (ca. 1995), de opera van Bettina Weber (2002), het muziektheater van Bart Van Kerchove (2008), de toneelmuziek van Loz Kaye (2011), de beweging uit *The Remarkable Rocket*, een suite voor klarinet en piano (2015) en de muziek voor het danstheater van Florian Mayer (2016). Deze lijst is niet exhaustief omdat het onderzoek zich vooral toespitste op Westerse klassieke muziek. Biografische data, gedetailleerde gegevens rond composities en premières zijn terug te vinden in de appendix. De operacomponisten en de librettisten in hoofdstuk twee van de casestudy kregen leefdata toegevoegd om hen beter te situeren.

voor de opening van de Kunstschau Wien.² De première op 27 juni 1908 was onmiddellijk een succes. Met deze pantomime – een opdracht van de danseressen Grete en Elsa Wiesenthal – behaalde de toen weinig gekende Schreker zijn eerste grote succes. In de daaropvolgende decennia werden componisten (van Bernhard Sekles in 1913 tot Florian Mayer in 2016) geïnspireerd door het sprookje voor het creëren van steeds nieuwe balletten. *The Birthday of the Infanta* was niet alleen een inspiratiebron voor nieuwe composities. Het sprookje was ook de brontekst voor balletten op bestaande muziek. Voorbeelden die ruime aandacht genoten, waren de choreografieën van Gary Burne, van Joachim Gerster en van Darrel Toulon.³

Wat muzikale adaptaties van het sprookje betreft, kent de tijdstabel twee pieken: het eerste kwart van de twintigste eeuw (vanaf het werk van Schreker uit 1908 tot en met de opera van Zemlinsky uit 1922) met zes adaptaties en de jaren veertig met zeven adaptaties. In de eerste piek genereerde het succes van de pantomime van Schreker een interesse voor het sprookje als brontekst voor een muzikale adaptatie. Deze belangstelling uit muzikale hoek vond een nieuw elan tijdens en na de Tweede Wereldoorlog, het tweede piekmoment.

Op slechts enkele uitzonderingen na (een muzikale fabel, een vocaal werk, toneelmuziek en kleinere instrumentale composities) behoren al deze composities tot het muziektheater. Ballet en opera zijn de genres waarvoor het sprookje het meest werd bewerkt. In de eerste helft van de twintigste eeuw adapteerde men het werk vooral als ballet, vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw vormen de operabewerkingen het overwicht. Naast ballet en opera doken recentelijk andere vormen van muziektheater op. De enige teruggevonden musical is *Poisoned Present for Princess* van de Amerikaanse componiste Marian Wood Chaplin en librettiste Cynthia Medley England. Deze kindermusical ging in 1984 in Sanibel in Florida in première. In de muziektheaterproductie *De verjaardag van de infante* uit 2008 van de Belgische componist Bart Van Kerchove vertelde Mong Rosseel – begeleid door drie instrumentalisten – het sprookje samen met fragmenten uit andere literaire bronnen.

In deze studie staan de andere adaptaties waar het tekstuele een dominante plaats inneemt centraal. Hierna volgt de behandeling van de negen operalibretto's die zich baseren op de brontekst van Wilde.

² De Kunstschau 1908 werd ontworpen door de groep kunstenaars rond Gustav Klimt en Josef Hoffmann en viel samen met de viering in Wenen ter gelegenheid van de zestigste verjaardag van het bewind van keizer Franz Josef I.

³ Het ballet van Burne op bestaande muziek van de Amerikaanse componist Harry Partch werd in 1971 in Kaapstad op de planken gebracht. *Der Geburtstag der Infantin* in een choreografie van Gerster op muziek van Maurice Ravel ging op 30 oktober 1980 in première in het Nationaltheater Mannheim. Het ballet *Die Prinzessin und der Zwerg* van choreograaf Toulon, in 2003 voor het eerst opgevoerd in het Opernhaus Graz, greep ook naar deze Franse componist terug.

2.2 De eerste Duitse opera's

*Sie tanzt und ihre Füße huschen wie kleine Mäuse durch den Saal. Ja, ich muß warten. So will ich den Polster küssen, der sie trug, als ich sah, daß sie schön ist. Ihr Körper hat deine Seide geküßt, du herrliches Holz, und ich küsse die Spur ihres Nackens.*⁴

Georg Klaren – *Der Zwerg*

2.2.1 Franz Schreker, *Die Gezeichneten*, 1918

2.2.1.1 Algemeen kader

Die Gezeichneten, de opera in drie bedrijven van Franz Schreker⁵ (1878-1934) op een eigen libretto, ontstond in 1913-1915 en ging op 25 april 1918 in het Frankfurter Opernhaus in première.

Situering

Een belangrijke gebeurtenis voor het ontstaan van *Die Gezeichneten* was de première van de danspantomime *Der Geburtstag der Infantin* ter gelegenheid van de Kunstschau Wien op 27 juni 1908 (cf. supra: Dl. 2. Hfdst. 2: n. 2). Het succes van Schrekers pantomime trok de aandacht van zijn collega-componist Zemlinsky. In 1909 of 1911⁶ vroeg Zemlinsky aan Schreker om hem een libretto te leveren dat net als *Der Geburtstag der Infantin* de 'tragedie van de lelijke man' zou behandelen:

Ein Komponist verlangte von mir, ich solle ihm ein Opernbuch schreiben. Erstaunt und etwas befremdet fragte ich ihn, ob er einen Stoff habe, mir ein Thema wüßte. Er antwortete nichts als dies: "Schreiben Sie doch einmal die Tragödie des häßlichen Mannes!" Und ich schrieb sie.⁷

⁴ Georg Klaren, *Der Zwerg. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt, frei nach O. Wildes "Geburtstag der Infantin". Musik Alexander von Zemlinsky*, Wien, Leipzig, Universal-Edition, 1922, p. 27.

⁵ Uitvoerige informatie over de componist en zijn oeuvre door de *Franz Schreker Foundation* op: www.schreker.org [29 december 2016].

⁶ Over de exacte datum heersen in de literatuur verschillende meningen: Zemlinsky's biograaf Antony Beaumont dateert het verzoek in 1909, terwijl Schrekers biograaf Christopher Hailey spreekt van 1911. De kleine tijdsspanne tussen de vraag en de première in juni 1908 (van de pantomime die aan de basis lag van Zemlinsky's operaplannen) steunt het standpunt van Beaumont. De briefwisseling tussen Schreker en Zemlinsky uit augustus 1911 versterkt de versie van Hailey: A. Beaumont, *Zemlinsky*, p. 241 en C. Hailey, *Franz Schreker 1878-1934*, p. 65.

⁷ Franz Schreker, "Über die Entstehung meiner Opernbücher", in: *Musikblätter des Anbruch*, jrg. 2, 1920, nr. 16, pp. 547-549, p. 548.

Schreker werd bij het schrijven van het libretto zo geïntrigeerd door het thema dat hij er zelf een nieuw werk op wilde baseren:

[J]e weiter die Arbeit gedieh, um so verhaßter, unerträglicher wurde mir der Gedanke, nicht ich, ein anderer solle die Musik dazu schreiben, eine Musik, die in mir bereits feste Umrisse, Gestalt gewann. Und es war mir, als gäbe ich dem andern mit der Dichtung zugleich mein musikalisches Selbst, als verschacherte ich damit mein Innerstes, meinen Lebensnerv. Und ich nahm mir vor, um das Buch zu kämpfen. Es war nicht notwendig. Mein Kollege in Apoll war ein einsichtsvoller Mann und verstand mich, ohne daß es vieler Worte bedurft hätte.⁸

Hij vroeg Zemlinsky om van zijn rechten op de tekst af te zien en componeerde de muziek zelf. De tekst van *Die Gezeichneten* is algemeen beschouwd als Schrekers beste libretto. Hij was nochtans meer getalenteerd als musicus dan als schrijver. Zijn libretto's bevatten naast poëtische en krachtige gedeeltes ook conventionele en banale passages die tot kritiek hebben geleid. Robert Prechtel lanceerde in zijn bekende artikel "Opern-Tod" uit 1921 een vernietigende aanval op de opera's van Schreker. Deze kritiek was bijna geheel gebaseerd op de literaire stijl en de dramaturgie van de libretto's.⁹ Alma Schindler noemde ze "diese schwülen Phantastereien."¹⁰

Schrekers persoonlijk motief om zich artistiek over het thema van de lelijke man te buigen is minder gekend. De vraag van de zussen Wiesenthal naar een compositie gebaseerd op *The Birthday of the Infanta* leidde tot een eerste muzikale adaptatie in 1908. Uit recent onderzoek weten we dat Schreker op dat moment een liefdesaffaire te boven kwam.¹¹ In het midden van 1906 leerde hij Grete Jonasz kennen, aan wie hij muziekonderricht gaf. Vergelijkbaar met de relatie tussen Zemlinsky en Alma Schindler ontwikkelde zich een heftige, relatief korte liefdesrelatie tussen de leraar en zijn leerling. De romance was uiteindelijk gedoemd om te mislukken, omdat Grete Jonasz niet bereid was om haar man te verlaten voor Schreker. Hij verwerkte – net zoals Zemlinsky – dit autobiografische gegeven in een opera, doch vermeldde de invloed van deze persoonlijke afwijzing niet.

Schreker voltooide *Die Gezeichneten* in juli 1915. Door de oorlogsomstandigheden moest de première van het werk ruim drie jaar wachten. *Die Gezeichneten* ging in 1918 in de opera van Frankfurt in première onder leiding van Ludwig Rottenberg met Else

⁸ F. Schreker, "Über die Entstehung meiner Opernbücher", p. 548.

⁹ Robert Prechtel, "Opern-Tod. Offener Brief an Franz Schreker", in: *Melos*, 2/3 (februari 1921), pp. 51-56.

¹⁰ Alma Mahler-Werfel, *Mein Leben*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1963 [oorspr. 1960], p. 53.

¹¹ David Klein, "Die Schönheit sei Beute des Starken." *Franz Schrekers Oper "Die Gezeichneten"*, Mainz, Are Musik Verlag, 2010, p. 82.

Gentner-Fischer als Carlotta en Karl Ziegler als Alviano.¹² De productie kende opvallende tekortkomingen in het koor en het orkest, maar desondanks had *Die Gezeichneten* een “stunning impact.”¹³ Adorno beschouwde *Die Gezeichneten* als Schrekers meest succesvolle opera, terwijl Berg – die terughoudend was om Schreker te loven – in mei 1912 onder de indruk was van de publieke lezing ervan.¹⁴ De opera betekende de aanloop tot een ongekeerde golf van succes voor Schreker. Hij werd gedurende enkele jaren een van de populairste operacomponisten van zijn tijd. Over weinigen werd tezelfdertijd uitbundig en polemisch geschreven. In de vroege jaren twintig behoorde *Die Gezeichneten* tot de meest gespeelde opera's in de Duitse operatheaters. Het keerpunt in Schrekers loopbaan kwam rond de première van *Irrlohe* (Keulen, 1924) met een lauwe publieke ontvangst. *Der singende Teufel* (Berlijn, 1928) was een fiasco en extreemrechtse demonstraties stoorden de première van *Der Schmied von Gent* (Berlijn, 1932).¹⁵ In de Weimarrepubliek (1918/19-1933) contrasteerden het maatschappelijke en het economische leven schril met Schrekers rijke en feeërieke opera's. In juni 1932 werd Schreker verplicht ontslag te nemen als directeur van de Berlijnse Musikhochschule (een functie die hij sinds 1920 bekleedde). Hij ging vervolgens de masterclass compositie in de Preußische Akademie der Künste te Berlijn leiden, maar de voorzitter van de academie, componist en dirigent Max von Schilings, dwong hem kort na de uitvaardiging van de ‘Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums’ in het voorjaar van 1933 om op te stappen.¹⁶ Op 21 maart 1934 overleed hij in Berlijn aan de gevolgen van een hartaanval, net geen zesenvijftig jaar oud. Zoals de personages in zijn opera *Die Gezeichneten* was de half joodse Schreker zelf ook gebrandmerkt, ‘gezeichnet.’ Het Duitse politieke klimaat van de jaren dertig was slecht voor joodse componisten als Schreker en Zemlinsky. Hun viel de twijfelachtige eer te beurt aanwezig te zijn op de beruchte tentoonstelling *Entartete Musik* in 1938 in Düsseldorf.¹⁷ Later had Schrekers werk te lijden onder naoorlogse onverschilligheid. De Mahleropleving van de jaren zestig en de daaropvolgende heropleving van de *Entartete Musik* brachten een kentering teweeg.

¹² *Die Gezeichneten* was Schrekers vierde opera. *Flammen* (1902), *Der ferne Klang* (1912), *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913) gingen vooraf. Later volgden *Der Schatzgräber* (1920), *Irrlohe* (1924), *Der singende Teufel* (1928), *Christophorus, oder Die Vision einer Oper* (1925-1929 gecomponeerd, première 1978) en *Der Schmied von Gent* (1932).

¹³ C. Hailey, *Franz Schreker 1878-1934*, p. 82.

¹⁴ Theodor Adorno, “Schreker”, in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, pp. 181-200, p. 195; Berg over Schreker in C. Hailey, *Franz Schreker 1878-1934*, p. 67.

¹⁵ C. Hailey, *Franz Schreker 1878-1934*, p. 278.

¹⁶ De Wet voor de Wederinstelling van het Ambtenarenberoep werd uitgevaardigd op 7 april 1933. De wet vereiste dat alle ambtenaren van ‘Arische’ afkomst waren. Schreker verliet de Akademie op 17 mei 1933.

¹⁷ De term “*Entartete Musik*” werd voor jazz(arrangementen), (te) moderne muziek zoals atonale muziek en voor alle muziek van joodse componisten gebruikt. Zie: Leo Samama, “Verboden muziek”, in: Emanuel Overbeeke en Leo Samama, (red.), *Entartete Musik. Verboden muziek onder het nazi-bewind*, Amsterdam, Salomé-Amsterdam University Press, 2004, pp. 13-30.

Nadat *Die Gezeichneten*, net als alle andere werken van Schreker, na 1933 van het speelplan verdween, is de opera in de afgelopen jaren uitgegroeid tot een essentiële pijler van het Schrekerrepertoire. In 1960 vestigde een radioproductie van de Norddeutscher Rundfunk – onder leiding van Winfried Zillig, een leerling van Schönberg – andermaal de aandacht op het stuk. Het was opnieuw in Frankfurt dat in 1979 de eerste enscenering na de Tweede Wereldoorlog plaatsvond. Met die heropvoering onder leiding van dirigent Michael Gielen kwam een Schrekerrenaissance op gang. *Die Gezeichneten* keerde in enkele opmerkelijke producties terug op het speelplan van de operahuizen en daarmee ook in het bewustzijn van het publiek. De voortdurende aanwezigheid in de hedendaagse operaprogrammatie toont aan dat het stuk van een blijvende interesse mag genieten.

Plot

De mismaakte edelman Alviano Salvago heeft op een eiland een rijk van schoonheid, een ‘Elysium’, geschapen. In een geheime grot vergripen decadente edelen zich in orgieën aan ontvoerde burgermeisjes. Alviano wil zijn Elysium, dat hij zelf nooit heeft betreden, aan de bevolking van Genua schenken. Bij de plechtige aanbidding is Carlotta Nardi, de dochter van de podestà, aanwezig. De wellustige graaf Andrae Tamare Vitellozzo begeert deze jonge schilderes. Carlotta, die aan een hartkwaal lijdt, is in Alviano geïnteresseerd, want ze wil zijn ziel schilderen. Aangetrokken door diens zuivere ziel, verklaart Carlotta in haar atelier hem haar liefde. De liefde wordt echter niet geconsumeerd. Alviano is zich ervan bewust dat ze de liefdesdaad niet zou overleven. Na enkele verwickelingen waardoor de machtige hertog Adorno de schenking van het Elysium vertraagt, wordt het eiland vrijgegeven en bewonderen de burgers de schoonheid ervan. Intussen gaan de edelen gewoon door met hun orgieën. Carlotta verruilt Alviano voor Tamare en laat zich door Tamare meetronen naar de liefdesgrot. Als Alviano vaststelt dat ze zich vrijwillig overgaf aan Tamare en dat dit tot fatale consequenties heeft geleid, vermoordt Alviano eerst zijn rivaal en wordt vervolgens waanzinnig.

2.2.1.2 Origineel libretto

Ook al is de plot van het libretto van Schreker niet enkel geënt op het sprookje van Wilde en dienden andere literaire teksten als inspiratiebron, toch zijn er voldoende redenen om deze opera bij de opera-adaptaties van *The Birthday of the Infanta* te behandelen.¹⁸ Naast de unieke ontstaansgeschiedenis die deze opera zowel met de

¹⁸ Paul Op de Coul, “Schreker over Schreker”, in: Franz Schreker. *Die Gezeichneten: Oper in drei Aufzügen*, samenstelling en eindredactie Klaus Bertisch, Amsterdam, De Nederlandse Opera, 2007, pp. 9-11, p. 9: “[E]en rijke literaire voedingsbodem, die is samengesteld uit elementen van werken die alle zijn ontstaan in de

pantomime als de volgende opera-adaptatie *Der Zwerg* verbindt, vertoont *Die Gezeichneten* onmiskenbare overeenkomsten met *The Birthday of the Infanta*. De protagonist Alviano lijkt opvallend op de dwerg uit het sprookje. De thematiek van *The Birthday of the Infanta* komt terug. *Die Gezeichneten* vertelt dat voor hen die schoonheid ontberen, het tevergeefs is schoonheid en aardse geneugten na te jagen, want de schoonheid komt slechts de sterken toe. Het werk speelt zich in het zestiende-eeuwse Genua af en vertoont hiermee een parallel met de renaissance-drama's *The Duchess of Padua* en *A Florentine Tragedy* van Wilde.

Het libretto is ontstaan uit de vraag naar een tragedie over de lelijke man. Met dit gegeven voor ogen creëerde Schreker een dramatisch gegeven met volwassenen, in tegenstelling tot de kinderen in het sprookje van Wilde. Onder de ogenschijnlijke complexiteit heeft de plot een eenvoudige dramatische structuur: het verhaal van een destructieve rivaliteit tussen twee mannen om dezelfde vrouw. Schreker neemt in zijn opera toevlucht tot dezelfde driehoeksverhouding als zijn tijdgenoten Zemlinsky in *Eine florentinische Tragödie* en Berg in *Wozzeck*. In het eerste bedrijf ontmoeten de rivalen de *femme fatale*, in het tweede bedrijf lijkt zij te kiezen voor een van hen en in het derde bedrijf geeft zij zich aan de andere. Dit veroorzaakt haar eigen dood, de dood van haar minnaar en de waanzin van de afgewezen man. De opera kenmerkt zich door een flinke portie zinderende erotiek. Een ontluikende zinnelijkheid was in de jaren rond de eeuwwisseling de kunst binnengeslopen, met *Salome* van Strauss als voornaamste voorbeeld in de muziek. Van dat vrijere klimaat profiteerde Schreker.

Centrale thema's in de opera zijn het destructieve samenspel van creativiteit en seksuele begeerte, de bijna hysterische angst voor seksualiteit, de tegenstrijdige verafgoding van en haat tegen vrouwen, de waarden in een decadente maatschappij en het verlangen naar macht. Fysieke mismaaktheid, erotische obsessie, zelfopoffering, moord en waanzin zijn belangrijke elementen in het werk. De spanning tussen de bevrediging van de driften en liefde staat centraal. *Die Gezeichneten* gaat ook over het vermoorden van de schoonheid. Het paradijs dat de 'lelijke mens' Alviano wilde oprichten als ode aan de schoonheid, is op het einde een plaats van misdaad.

In de opera *Die Gezeichneten* heeft 'getekend' zijn een dubbele betekenis. 'Getekend' door het lot zijn de misvormde Alviano en Carlotta die aan een hartkwaal lijdt. Anderzijds wordt de edelman ook letterlijk 'getekend' als de schilderes Carlotta hem als model ziet voor een van haar 'zielsschilderijen'. Carlotta vertelt aan Alviano dat ze geen gezichten wil schilderen, maar in verf 'Seelen' wil vangen, een meervoudsvorm, die een

decennia rond 1900: *The Birthday of the Infanta*, *Salomé* en *De Profundis* van Oscar Wilde, *Hidalla* en *Erdgeist* van Frank Wedekind, *Tempesta* van Ferdinand von Saar, *Pelléas et Mélisande* van Maurice Maeterlinck en *Fiorenza* van Thomas Mann." Schreker was een zeer belezen man; hij verdiepte zich zowel in literatuur als in filosofische en wetenschappelijke publicaties. Zie: D. Klein, p. 98.

synoniem is voor haar eigen ziel. Het gaat haar niet om de nabootsende functie van het schilderen, maar om het uitdrukken van een innerlijke wereld. David Klein ziet in deze ‘Seelen’ de invloed van Schönberg van wie de schilderijen voor Wassily Kandinsky het “seelische Komplex”¹⁹ van de schilder-componist tonen. In de connectie tussen een schilderij en een ziel zie ik ook de uitwerking van Wildes roman *The Picture of Dorian Gray*, die inmiddels grote verspreiding had gevonden.²⁰ Dit werk was in het Duitse taalgebied gedurende de eerste twee decennia van de twintigste eeuw het meest gelezen buitenlandse werk.²¹ Wilde stelt er dat “every portrait that is painted with feeling is a portrait of the artist, not of the sitter. (...) It is not he who is revealed by the painter; it is rather the painter who, on the coloured canvas, reveals himself” (CW 20).

De invloed van *Geschlecht und Charakter*

In juni 1903 publiceerde Otto Weininger *Geschlecht und Charakter*, een erudiet monument van misogynie en antisemitisme, waarin hij zijn visie op de vrouw (“das Weib” [OW 100]) en zijn stelling over haar gebrek aan creativiteit, rationaliteit, moreel bewustzijn en wilskracht uitte. Het werk had een buitengewone invloed op een generatie van Europese kunstenaars en intellectuelen, vooral na de dramatische zelfmoord van Weininger op 4 oktober 1903. Deze zelfdoding heeft ongetwijfeld het effect van *Geschlecht und Charakter* versterkt en heeft het succes van het werk beïnvloed. Binnen het jaar werd het driemaal herdrukt. Tot 1932, het jaar voordat Hitler aan de macht kwam in Duitsland, verschenen er achtentwintig edities van het werk.²² De studie van deze seksuele patholoog en filosoof vormde in het eerste kwart van de twintigste eeuw een hoogtepunt in het misogyne denken. Weininger bekeek het verschil der geslachten uit een misogyne en antisemitische gezichtshoek. De vrouw wordt door het seksuele beheerst. Dit belemmert een hogere, geestelijke ontwikkeling. Seksualiteit en voortplanting zijn alles voor haar. Het beeld van de *femme fatale* doemt in de verhandeling op, een vrouw die van nature uit de man verleidt en zo zijn helderheid, vernuft en genie omverhaalt.

Twee hoofdstukken uit het eerste (inleidende) deel schetsen de opstelling van de ideale seksuele types en de daarop gebaseerde wetten van de seksuele aantrekkingskracht. Weininger beschrijft de geïdealiseerde types “Mann” (“M”) en

¹⁹ Wassily Kandinsky, “Die Bilder”, in: *Arnold Schönberg – in höchster Verehrung*, München, 1912, pp. 59-64. Geciteerd in: D. Klein, p. 63.

²⁰ Een eerste Duitse vertaling door Johannes Gaulke was al in 1901 verschenen. De vertaling door Greve uit 1903 kende de volgende jaren verschillende oplages. Zie: M. Hänsel-Hohenhausen, pp. 53-54.

²¹ Claire Badiou, “Le nain sur les scènes musicales germanophones au début du XXe siècles. Métamorphoses d’une figure légendaire”, in: Antonio Domínguez Leiva et Sébastien Hubier, (eds.), “Le Nain et autres figures de miniaturisation de l’humain”, in: *Revue d’Etudes Culturelles en Ligne*, nr. 2, 2006, pp. 19-29, pp. 24, op: <http://etudesculturelles.weebly.com/nains.html> [16 maart 2016].

²² Franz K. Stanzel, *Telegonie – Fernzeugung: Macht und Magie der Imagination*, Wien, Köln & Weimar, Böhlau Verlag, 2008, p. 169

“Weib” (“W”), die zich aan de twee uiteinden van een denkbeeldige schaal bevinden waarin alle personen kunnen worden ingedeeld (OW 14). Weininger geeft beide uitersten typische kenmerken die in de objectieve wereld nooit in hun pure vorm verschijnen.²³ In de stelling van Weininger zijn beide polen ook tegelijkertijd in verschillende mate beschikbaar in een individu (OW 16-22). Hoe sterk “M” of “W” in een persoon aanwezig is, is bepalend voor het gedrag van het individu zowel tot de andere als tot de eigen sekse. Deze bevinding is de voedingsbodem voor een complementaire wet van seksuele aantrekkingskracht (OW 33-54) die dicteert dat elk individu zich zal aangetrokken voelen tot diegene met wie hij samen een volledige man (“M”) en een volledige vrouw (“W”) kan vormen.

Het tweede deel van *Geschlecht und Charakter* gaat verder in op de seksuele types en op de kenmerken van “M” en “W.” Alle als ethisch positief te aanvaarden kwaliteiten (zoals zelfstandig denken en handelen in overeenstemming met de wetten van de logica, het vormen van morele waarden, creativiteit, genialiteit) behoren tot de “M” en ontbreken bij de “W”. De vrouw wordt in de eerste plaats door haar afhankelijkheid van de man gekarakteriseerd. Onder vrouwen ziet Weininger steeds twee typen voorkomen: de “Mutter” en het diametraal tegengestelde type van de “Dirne” (OW 285). Nu eens hebben vrouwen meer van het ene, dan weer meer van het andere in zich. De seksuele drang bij de vrouw is constant aanwezig: “W ist nichts als Sexualität, M ist sexuell und noch etwas darüber” (OW 116). In deze visie ‘is’ de vrouw seksualiteit. Weininger beschouwt vrouwen uitsluitend als geslachtswezens en verbindt daaraan negatieve conclusies. Hij worstelt met de idee dat seksualiteit zondig en immoreel is en de mens afhoudt van zijn hogere bestemming.

De muziekcriticus Paul Bekker heeft in zijn studie *Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper* (1918) vastgesteld dat het vrouwelijke hoofdpersonage Carlotta door *Geschlecht und Charakter* was beïnvloed.²⁴ Hij merkte op dat de “Wandlung der Frauenpsyche (...) der eigentliche seelische Angelpunkt in Schrekers musikdramatischem Schaffen überhaupt”²⁵ is. “Die Tragik seiner Frauen” is voor Bekker “die des Geschlechtswesens, das über alle durch Begabung, Erziehung, intellektuelle Neigung geschaffenen Voraussetzungen hinweg seiner geschlechtlichen Urbestimmung

²³ D. Klein, 121.

²⁴ Paul Bekkers essay, “Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper” werd geschreven in mei 1918 naar aanleiding van de première van *Die Gezeichneten* op 25 april 1918. Zie: C. Hailey, *Franz Schreker 1878-1934*, p. 341 n. 16. Het werd voor het eerst gepubliceerd in: Georg J. Plotke, (Hrsg.), *Deutsche Bühne: Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen*, Frankfurt, Rütten & Loening, 1919, pp. 71-106 en werd met kleine wijzigingen als een pamflet herdrukt (Berlin, Schuster & Loeffler, 1919). Het essay werd het widest verspreid toen het werd herdrukt in Bekkers collectie essays *Neue Musik*, Stuttgart & Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1923, pp. 41-84.

²⁵ Paul Bekker / Franz Schreker, *Briefwechsel: Mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*, (Hrsg.) Christopher Hailey, Aachen, Rimbaud, 1994, p. 302. De briefwisseling met Paul Bekker geldt als een van de belangrijkste bronnen voor het Schrekeronderzoek.

verfällt.”²⁶ Bekker interpreteert de veranderingen van Schrekers vrouwelijke personages, in het bijzonder Carlotta, als ontwikkelingen in de richting van datgene wat vrouwen echt zijn, seksualiteit, terwijl mannen de omgekeerde weg, de weg van de elementaire naar de sterker contrasterende persoonlijkheid, bewandelen. Deze problematiek, vervolgt hij, heeft “in der Philosophie Otto Weiningers ihre klarste begriffliche Formulierung gefunden.”²⁷ Schreker verdedigde tegen Bekker zijn intellectuele afwijzing van Weiningers misogynie, zonder zijn emotionele instemming te ontkennen: “Weininger – ich habe dessen Buch vor langen Jahren, gleich nachdem es erschienen gelesen. Mein Verstand hat zu vielem ‘nein’ gesagt, mein Gefühl – so scheint es – ja.”²⁸ Ook Klaren herkent de ideeën van Weininger bij Schreker wanneer hij Weiningers invloed op de hedendaagse tijd en de muziek benadrukt: “Schreker, der gewaltigste lebende Komponist, hat sogar die Weiningerschen Geschlechtsprobleme vertont, auf seine Bücher jedenfalls haben sie stark abgefärbt.”²⁹ Dat *Geschlecht und Charakter* sterk heeft ingewerkt op Schrekers muziekdramatisch werk blijkt verder uit de analogieën.

Het libretto is geen spiegel van de filosofie van Weininger, maar Schreker gebruikte ingrediënten van diens ideeën: vooral de wetten van de seksuele aantrekkingskracht, de kenmerken van “M” en “W” en de af- en aanwezigheid van seksualiteit zijn sterk voorhanden. De sleutel van de driehoeksverhouding is Carlotta: “W” volgens de terminologie van Weininger. Zij is verbonden met de mannelijke hoofdpersonages Tamare, een ideale vorm van “M” en Alviano, een man met veel minder “M”-elementen. Van bij het begin wordt de “M”-“W”-relatie tussen Carlotta en Tamare gethematiseerd in haar woorden: “Ihr seid so groß, so mächtig und stark, so hoch über mir” (G 80). Haar interesse in Alviano als model wijzigt in de loop van de innerlijke ontwikkeling in liefde. In *Geschlecht und Charakter* is de liefde het fenomeen van een projectie, dat alleen aan de man gegeven is, want: “In aller Liebe liebt der Mann nur sich selbst (...) Er projiziert sein Ideal eines absolut wertvollen Wesens auf ein anderes menschliches Wesen” (OW 326-327). Volgens de wet van seksuele aantrekkingskracht zou Carlotta, die elementen van “M” in zich draagt (cf. infra), haar complementaire partner alleen kunnen vinden in Alviano indien hij in vergelijkbare mate elementen van “W” in zich heeft. In een belangrijke zin, uitgesproken door Carlotta, komt de afwezigheid van een wezenlijke eigenschap van “M” tot uiting: “Ihr seid ein Mann und so ganz ohne Glauben an euer Selbst” (G 105). Het ontbreekt Alviano aan bewustzijn over zijn eigen “absolut wertvollen Wesens” (OW 327). Dit gebrek aan bewustzijn is een kenmerk van “W”. Wat

²⁶ P. Bekker / F. Schreker, p. 302.

²⁷ P. Bekker / F. Schreker, p. 302.

²⁸ P. Bekker / F. Schreker, p. 61: Schreker aan Bekker, 10 juli 1918.

²⁹ Georg Klaren, *Otto Weininger. Der Mensch, sein Werk und sein Leben*, Wien und Leipzig, Wilhelm Braumüller, 1924, p. 229. Het boek was afgewerkt in 1919.

ontbreekt aan “M” bij Alviano, is terug te vinden bij Carlotta. Zo kunnen zij in de complementaire theorie van Weininger elkaar vinden. En dat doen ze tot het einde van het tweede bedrijf. Dan ontwikkelt bij Carlotta de interesse in het seksuele en de desinteresse in Alviano die zich als seksuele partner heeft teruggetrokken. Volgens de ideeën van Weininger treedt een sterkere “W” naar voren in Carlotta die nu haar aanvullende seksuele partner zoekt. Hierdoor slaat haar houding tegenover de beide mannelijke hoofdrolspelers om.

De mannelijke hoofdpersonages

De hoofdpersonages van het muzikale drama zijn Alviano, de misvormde dwerg die bezeten is van schoonheid, de doodzieke kunstenares Carlotta, aan wie hij te gronde gaat, en zijn rivaal, de vitale Tamare. Zij behoren tot een elite die zich met de problemen van zijn eigen identiteit, met seksualiteit en met kunst kan bezighouden. De hoofdfiguren worden gedreven door een groot verlangen, of zoals Carlotta het formuleert door een wens naar “der Liebe Glück” (G 102), door een “verhaltener Schrei nach Erlösung” (G 102). De verlossing eindigt voor elk van de hoofdfiguren in een mislukking.

Als compensatie voor zijn mismaaktheid zet Alviano al zijn rijkdom in om een eiland bij Genua te veranderen in een kunstmatig paradijs. Hij gelooft dat voor zijn verlangen naar liefde en naar seksuele bevrediging wegens zijn lichamelijke mismaaktheid geen vervulling mogelijk is. Hij tracht uit zijn lijden te ontsnappen door een Elysium te scheppen. “Die Schönheit sei Beute des Starken” (G 70), vindt Alviano. De plaatselijke edelmannen interpreteren dat motto en het lustoord moedwillig verkeerd. In de liefdesgrot, midden in al het mooie, vieren de jonge adellijke mannen hun losbandige feesten. Alviano neemt niet deel aan de orgieën en is zo zelf niet schuldig aan de misdrijven die er plaatsvinden. Alviano onderdrukt vanwege zijn lelijke gestalte zijn lichamelijke en zijn seksualiteit. De gevolgen zijn fataal. In tegenstelling tot de dwerg uit het sprookje is Alviano zich bewust van zijn eigen lelijkheid. Door deze verandering in de uitgangssituatie neemt Schreker een belangrijk dramatisch element, dat ten grondslag ligt aan het verhaal van Wilde en aan de pantomime van 1908, niet over. Het hoogtepunt in de relatie tussen Alviano en Carlotta is het keerpunt van het drama. Het is de toenadering in de atelierscène die zou kunnen resulteren in seksuele beleving. Dit gebeurt niet in het libretto.

Vitelozzo Tamare is het spiegelbeeld van Alviano en belichaamt het ideaal van mannelijke schoonheid en vastberadenheid. Tamare is niet enkel de mooie tegenhanger van de mismaakte Alviano in het chiasme van de tweedelingen mooi/lelijk en slecht/goed. Tamare is de aanvulling van Alviano en is diens alter ego. Hij is tegelijkertijd de stralende held en de gewetenloze vrouwenversierder, die in de liefde de andere enkel wil bezitten omdat anders zijn mannelijke ijdelheid wordt gekwetst. Dat

Carlotta hem een blauwtje laat lopen, betekent voor Tamare een helse kwelling. Als Carlotta zich niet vrijwillig aan hem onderwerpt, zal hij haar slechts vergeten nadat hij haar heeft genomen als zijn “Dirne” (G 97), het vrouwentype dat Weininger uitgebreid toelicht. Carlotta’s overgave sterkt zijn overtuiging dat hij haar heeft veroverd en dat zij al van in het begin door hem werd bekoord. De beschrijving van Carlotta’s reactie op zijn verleiding echoot de invloed van Weininger: “Ihre Lippen baten um Schonung; stammelten wirr das uralte Lied angstvollen Sich-Wehrens. Doch ihre Augen flehten um Lust” (G 140).

2.2.1.3 Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven

Schrekers portret van de kunstenares is dubbelzinnig. Carlotta is een vrouw met veel gezichten. Zij bezit de eigenschappen van een vrijgevochten, onconventionele vrouw die in de loop van het drama evolueert. Schreker werd in zijn tekening van deze vrouw beïnvloed door de ideeën van Weininger. Tegelijkertijd verenigt Carlotta kenmerken van de artistieke types *femme fatale* en *femme fragile* in zich.

De kunstenares Carlotta

De aan een hartkwaal lijdende schilderes Carlotta, die zich heeft gespecialiseerd in het schilderen van zielen (“doch am liebsten male ich – (still) – Seelen” [G 87]), is de vrouwelijke figuur waar de twee mannelijke hoofdpersonages omheen cirkelen. Het is niet moeilijk in Carlotta Alma Schindler voor de geest te halen.³⁰ Zij was zelf de dochter en stiefdochter van vooraanstaande Weense schilders: Emil Jakob Schindler en Carl Moll. De kunstzinnige Carlotta is de dochter van de padostà van Genua en is dus niet van adel. Zij is de enige die een moment van ware genegenheid aan de dag legt voor de misvormde edelman Alviano. Bij de eerste kennismaking met het vrouwelijke hoofdpersonage blijkt dat Carlotta een vrijgevochten, geëmancipeerde en onconventionele artieste is. Ze is de belichaming van de opgeleide renaissancevrouw zoals in 1860 besproken door Jacob Burckhardt.³¹ Zij is een artieste met een uitzonderlijk talent, die heeft gestudeerd in Antwerpen. Haar liefde voor Alviano en de wens hem te schilderen vloeien voort uit deze artistieke en tegelijkertijd uit haar heldere geest. Zij erkent in het lelijke wat anderen over het hoofd zien: een grote persoonlijkheid en een mens met een ziel.

³⁰ Na het overlijden van haar eerste echtgenoot Gustav Mahler had Alma Schindler in de herfst van 1911 een korte relatie met Schreker. Zie: Oliver Hilmes, *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, München, Siedler Verlag, 2004, p. 123 en C. Hailey, *Franz Schreker 1878-1934*, p. 73.

³¹ Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, hrsg. und mit einer Einf. von Walther Rehm, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1960, pp. 425-430.

Carlotta's artistieke bezigheid als schilderes is niet ongebruikelijk in het patriarchale milieu van de Italiaanse renaissance waarin de opera zich afspeelt. Veel bijzondere schilderessen zetten er hun stempel op de kunstgeschiedenis als miniaturist, portrettist of schilder. Caterina dei Vigri in de vijftiende eeuw, de zussen Sofonisba en Lucia Anguissola, Lavinia Fontana, Barbara Longi en Fede Galizia in de zestiende eeuw behoren tot de meest opmerkelijke vrouwelijke renaissanceschilders.³² Carlotta kan ook verwijzen naar de beroemde Venetiaanse portretschilderes Rosalba Carriera uit de rococo.³³

Carlotta beschrijft zichzelf als een schilder die als doel heeft het verborgen bestaan van haar onderwerpen uit te beelden: "Ich male Bilder. Tiere und Menschen, Bäume und Seen – den Himmel, das Licht – doch am liebsten male ich – Seelen" (G 86-87). Ze vertelt Alviano dat de roeping van de kunstenaar ligt in het uitbeelden van de zielen. Als in de atelierscène een schildersezel omvalt, blijkt dat Carlotta slechts in lijkkleuren 'handen' schildert, dode handen die een levend hart omvatten. Die vergeestelijkte tekeningen en schilderijen symboliseren haar angst en haar pijn. Ook Alviano heeft met zijn Elysium een kunstwerk geschapen, maar enkel door de opdracht te geven en uiting te geven aan zijn verlangen: "[D]ie Künstler wirkten – ich gab nur – die Sehnsucht" (G 118).

De ware essentie van Carlotta's wezen is haar kunstenaarschap. Het was knap gezien van Schreker om de centrale kunstenaar voor te stellen als een vrouw. Kunst is niet slechts een compensatie voor de begrenzingen door haar hartaandoening. Carlotta bezit het talent om iets groots op dat gebied te creëren. Hertog Adorno erkent haar begaafdheid met de opmerking: "Ein großer Maler nannte mir einmal ihren Namen als den einer selt'nen Begabung" (G 96). Toch blijft haar talent als kunstenaars beperkt door historische grenzen. Tot het einde van de negentiende eeuw waren de verschillende genres in de schilderkunst volgens een strenge hiërarchie ingedeeld. De belangrijkste vorm, de historieschilderkunst, werd geen geschikt genre voor schilderessen gevonden. Van vrouwelijke kunstenaars werd verwacht dat zij zich zouden richten op minder verheven genres als portret-, landschap- en genreschilderkunst en het stillevens.³⁴ Portretschilderkunst werd historisch beschouwd als puur imiterend en is daarom lange tijd aanzien als meer geschikt voor vrouwelijke schilders. Als vrouwen niet over het nodige abstractievermogen beschikten voor andere vormen van schilderkunst, dan

³² Jordi Vigué, *Grote meesters van de schilderkunst. Schilderessen*, Lisse, Zuid Boekproducties, 2003, pp. 15-16; 39-64.

³³ Jordi Vigué, pp. 135-140; Robert Blackburn, "A Superabundance of Music. Reflections on Vienna, Italy and German Opera, 1912-1918", in: *Revista Música*, vol. 5, nr. 1 (mei 1994), pp. 5-32, p. 22.

³⁴ Hanna Klarenbeek, *Penseelprinsessen & broodschilderessen. Vrouwen in de beeldende kunst 1808-1913*, Bussum, Uitgeverij Thoth, 2012, p. 45.

konden ze terugvallen op een nabootsend vermogen als portretschilder.³⁵ Niettemin is deze vrouwelijke plastische kunstenaar in de operageschiedenis uniek.

Carlotta schildert het portret van Alviano terwijl ze hem in de ban van haar vrouwelijke blik houdt. Als schilderes richt zij haar blik direct en langdurig op de man, iets wat binnen de maatschappelijke codes voor vrouwelijk sociaal gedrag ongepast was. Carlotta bemachtigt als vrouwelijke kunstenaar de kracht van de blik door het mannelijke model te veranderen in een passief object.³⁶ Zij is niet het object, maar het subject dat bewust de “male gaze” manipuleert. Carlotta start als geëmancipeerde kunstenaar die haar mannelijk model als passief, doch interessant voorwerp ziet, maar zij vindt geen voldoening of aantrekkingskracht meer in hem eens ze hem portretteerde.

De invloed van Weininger op de karakterisering van Carlotta

Carlotta is – door de gelijktijdige aanwezigheid van beide polen in het individu – voorzien met indicatoren zowel van “M” als van “W” en volgt ook in haar daden zowel tendensen van “M” als van “W.” Weininger bespreekt echter de gelijktijdige aanwezigheid van “M” en “W” bij handelingen van een persoon niet. In die zin maakt het libretto gebruik van en borduurt het verder op de filosofie van Weininger.

Schreker speelt met de genderrollen en tekent Carlotta als de enige werkelijke kunstenaar. Weininger schrijft de aanleg voor echte artistieke activiteit aan “M” toe. De voorwaarde voor elke vorm van genie, volgens hem, is de verbeelding in de zin van een helder bewustzijn. Aangezien “W” dit bewustzijn niet bezit, kan het artistieke genie niet uit de sfeer van “W” ontspringen (OW 145-146). In die context is Carlotta’s gave een “selt’ne Begabung” (G 96). De “M”-aard van haar schilderstalent wordt gerelativeerd door haar onderwerp dat in een gedetailleerde beschrijving wordt uiteengezet: “Eine Hand, bleich und wächsern, wie die eines Toten, (...) ein Etwas umkrampft” (G 102). Dit beeld representeert haar hartziekte: het is de weergave van de eigen fysieke aandoening die Carlotta in derde persoon vertelt. Dit schilderij duidt op de invloed van enige doeken van Schönberg en mogelijk zelfs van de beelden van Auguste Rodin. *Hände* (gedateerd vóór oktober 1910) en twee werken met de titel *Fleisch* (uit ca. 1909) lijken te herleven in de woorden van Carlotta: “Aus nebligen Wänden griffen Hände in’s Nichts, abwehrend,

³⁵ Sherry D. Lee, ““... deinen Wuchs wie Musik”: Portraits, Identities, and the Dynamics of Seeing in Berg’s Operatic Sphere”, in: Christopher Hailey, (ed.), *Alban Berg and His World*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2010, pp. 163-194, p. 179. Ook Tamar Garb, “The Forbidden Gaze: Women Artists and the Male Nude in Late Nineteenth-Century France”, in: Kathleen Adler and Marcia Pointon, (eds.), *The Body Image. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 33-42, p. 40.

³⁶ Cf. L. Mulvey: supra: Dl. 1 Hfdst. 3: n. 172.

winkend, flehend und drohend” (G 101).³⁷ Carlotta’s uitgebreide beschrijving van de handen is bijna een exacte weergave van deze schilderijen van Schönberg. Het is zeer waarschijnlijk dat Schreker ze kende en ernaar teruggreep in zijn libretto.³⁸ De expressiviteit en de symboliek van handen fascineerde ook Rodin. Hij heeft er verschillende beeldhouwwerken over gecreëerd, zoals *Mains d’amants* (1904), *Le Cathédral* (1908) en *Le Secret* (1910).³⁹

Het feit dat Carlotta bereid is om haar leven te riskeren door zich in haar atelier te geven aan Alviano toont aan dat ze zich op dat moment overgeeft aan een blinde drift.⁴⁰ Deze wordt gestopt door Alviano die zijn beheersing terugvindt en door de intrede van de dienaar in het atelier. De realiteit die de komst van de dienaar met zich brengt, ruimt de verliefde illusie van Carlotta uit de weg. De innerlijke ontwikkeling van Carlotta komt op een psychologisch keerpunt, dat kan worden geïnterpreteerd als de bewustwording van een grondbeginsel uit *Geschlecht und Charakter*: “Die Frau ist nur sexuell, der Mann ist auch sexuell” (OW 117). Het seksuele initiatief gaat van Carlotta uit. De uitnodiging in haar atelier bevat, naast de artistieke intentie het portret van Alviano te voltooien, ook een verlangen naar toenadering. Het psychologische accent beweegt zich van de geëmancipeerde vrouw met een karakter waarin elementen van “M” domineren naar een vrouw die in haar seksuele partner haar mannelijke aanvulling zoekt.⁴¹ Samen met de kennis van de andere, komt het inzicht in het eigen wezen. Dit wijzigt het gedrag tegenover de twee mannelijke hoofdpersonages. Een andere belangrijke factor is Weiningers idee dat slechts die man aantrekkelijk is voor een “W” als hij ook bij andere vrouwen succes heeft (OW 266). Dat ontbreekt bij Alviano. Zijn houding tegenover de seksuele mogelijkheden op het door hem geschapen eiland Elysium, zijn uitspraak “Doch selten nur blüht mir Umgang mit schönen Frauen” (G 86) evenals zijn reactie op de toenaderingen van Carlotta in het atelier wijzen hierop.

³⁷ Plastisch werk op: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg/bildnerischeswerk/eindruecke-und-fantasien/> [3 augustus 2016]. Een vierde werk met handen als thematiek, *Hände*, dateert uit 1929 en was opgedragen aan Franz Schreker.

³⁸ D. Klein, p. 65.

³⁹ Mede door de tentoonstellingen van de Wiener Secession was het werk van Rodin gekend in Wenen. Zo stonden tijdens de editie van 1901 enkele belangrijke werken van de beeldhouwer in de centrale zaal opgesteld.

⁴⁰ Schreker oppert de stelling dat door de aangeboren hartkwaal Carlotta kan sterven zodra ze seks heeft. Ik informeerde me hieromtrent en vernam dat er hartkwalen bestaan die fataal kunnen zijn bij extreme emoties of inspanningen, ook bij vrouwen waar hartlijden vaak is onderschat. Met dank aan dokter Jan Van Elsen, persoonlijke mail van 31 juli 2016.

⁴¹ D. Klein, p. 130.

De vrijgevochten kunstenaar ontwikkelt zich tot een seksueel actieve vrouw

Carlotta is vrijgevochten. Haar vader beschrijft haar als een vrijdenker (“allzufreien Sinn’s mögt ihr sie finden” [G 77]) die normen en waarden aan haar laars lapt: “[S]ie achtet – sehr mir zuleide – gering der Gesellschaft Normen” (G 77). Zij is creatief, grappig en intelligent wanneer zij Tamare afwijst. Schreker zet een vrouw neer met persoonlijkheid en artistieke, een vrouw met een ziel, geïnteresseerd in andere zielen. Het sensuele speelt bij haar in het begin geen rol. Hierdoor staat zij haaks op het vrouwbeeld van Weininger waarin de seksualiteitsbeleving van vrouwen een al te prominente plaats inneemt. De reine Carlotta komt overeen met het androgyne mensheidsideaal dat men volgens Weininger bereikt via kuisheid. Weiningers pleidooi voor seksuele onthouding is gericht op de man. Zo moet de man de vrouw en zichzelf verlossen. De mannelijke kuisheid redt en verlost de vrouw: “Allein seine Keuschheit, nicht, wie sie wähnt, seine Unkeuschheit, ist ihre Rettung. Freilich geht sie, als Weib, so unter: aber nur, um aus der Asche neu, verjüngt, als der reine Mensch, sich emporzuheben” (OW 470). Zolang Carlotta zich distantieert van fysieke liefde belichaamt zij samen met Alviano het ideaalbeeld van Weininger.

Carlotta neemt het initiatief in het liefdestafereel met Alviano. Ondanks zijn misvorming nodigt zij de edelman uit. In haar atelier uit ze haar liefde: “Ihr sollt es wissen – daß ich euch liebe” (G 107). Het scheelt niet veel of de liefdesscène tussen Alviano en Carlotta eindigt in seks. Omdat hij de ziekte van Carlotta kent, weerstaat Alviano de onuitgesproken uitnodiging voor een lichamelijke vereniging. Alviano verzuimt zijn kans om de zinnelijke liefde te beleven omdat, zoals hij op het einde van de opera tegenover zijn rivaal verklaart, “ich in Tiefen blicke, die du nicht ahnst – weil ich ein Mensch bin” (G 139). Het is zijn reactie op de vraag van Tamare waarom hij niet van het geluk van het moment heeft geproefd. Tamare pareert Alvianos gekwelde uitbarsting: “Weiß nicht, wer da tiefer blickt von uns beiden! Weiß nicht, was da höher zu werten ist” (G 139). Tamare geeft zich over aan de roes die Alviano ensceneerde maar nooit zelf beleefde.

Aanvankelijk gelooft Carlotta dat de liefde de lelijkheid overwint en overtuigt ze Alviano ervan dat schoonheid niet het wezenlijke van de liefde is. In de atelierscène ontstaat tussen Carlotta Nardi en de lichamelijk misvormde edelman een langzaam proces van toenadering, waarbij de erotische spanning steeds toeneemt, maar niet tot fysieke ontlading komt. In het libretto staat te lezen: “Er wird von heftiger, verzweifelter Leidenschaft erfaßt. Küßt wild ihre Hände, reißt sie an sich – beugt sich über ihr Antlitz, über ihre sich ihm bietenden, verlangenden Lippen – und bezwingt sich” (G 110). De ontwikkeling tussen de kunstenaar en de mismaakte verloopt tot dit moment volgens Weiningers wetmatigheid van seksuele aantrekking (OW 37). In het derde bedrijf erkent Carlotta dat de liefde is verdwenen:

[S]eit ich das Bild vollendet, das euch so sehr gefiel, das Bild Alvianos – ist mir, als wär' da innen etwas erschlaft, als wär' meine Liebe nicht mehr dieselbe. Nicht ärmer – versteht mich – doch als hätt' er mir nun sein Alles, sein Höchstes gegeben und ich nichts mehr, gar nichts mehr zu erwarten. (G 120-121)

Haar liefde voor Alviano is bekoeld eens zij van hem heeft verkregen wat ze wou. Toch hekelt zij zichzelf nog met een zelfvernederend schuldgevoel bij dit besef: “Marter und Haß sind was ich verdiene ... und ich bin elend, verworfen und schlecht” (G 124-125).

In de laatste scènes van de opera geeft Carlotta zich over aan de roes van het Elysium, zoals zij het in haar nachtlied beschrijft: ‘Mit Sternen tanz’ ich den Sommernachtsreigen, doch mit Kobolden schlaf’ ich im Busch’ (G 125). Schreker verklaart dat “das Glück seines [Alvianos] Lebens, Carlotta, verfällt dem Zauber, den er selbst geschaffen, die Stätte, die der Triumph seines schönheitstrunken[en] Geistes ist[,] wird für ihn das Grab seiner Liebe.”⁴² Voor Carlotta, die het duidelijkst over de “Schrei nach Erlösung” (G 102) en het verlangen naar liefde spreekt, ligt de verlossing zich niet in de liefde. De schoonheid en de sensualiteit van het eiland maken zich meester van Carlotta en wakkeren het erotisch verlangen aan dat door de terughoudendheid van Alviano bij het einde van het tweede bedrijf onverzadigd is gebleven. Zij voelt zich uiteindelijk afgestoten door het lelijke, door datgene wat Alviano als “scheußliches Untier” (G 107) formuleert. Carlotta vervangt de ‘seksueel’ waardeloze Alviano door het ideaalbeeld van “M”: Tamare. De rampzalige oplossing van het dramatische conflict vindt in dit moment haar oorsprong. Carlotta wordt aangetrokken door Tamares wild verlangen en mannelijke schoonheid en laat zich leiden door haar wellust. Zij geeft zich gemakkelijk over aan de mannelijke viriliteit en de begeerte. In haar onderwerping aan de lust is Carlotta hulpeloos en niet langer de heerseres over de man.

Alviano moet uiteindelijk concluderen dat Carlotta niet meer om hem geeft. Ze is ontvoerd, in de liefdesgrot genomen door Tamare en ligt met een gelukzalige glimlach op de lippen te sterven. Carlotta's gevoel voor Tamare ontwikkelt zich erg traag, maar overweldigt haar van zodra ze hartstochtelijk voor hem bezwijkt. Zoals Tamare het beschrijft, gaf zij ondanks haar zwakte zich over aan de roes van gelukzalige begeerte:

Aus ihrem Munde rang sich los ein qualvoll Bekenntnis; Angst und Entsetzen; doch in den Augen, wild unbändig, sprühten die Funken entfachter Begierde. Endlich brach es sich Bahn: Größer als du schuf sie sich frei. Dem glitzernden Tanz in den lachenden Augen gesellte sich wild ihrer Lippen toll-trunkener Sang: ‘Gib Tod’ jauchzte ihr Blick – ‘Gib Glück’ gierte ihr Wort. (G 140)

⁴² P. Bekker / F. Schreker, p. 35: Schreker aan Bekker, 20 mei 1918.

Carlotta geeft haar kuisheid op en kiest ondanks haar hartziekte voor de seksuele ervaring. Weiningers gezegde, “Die Frau is nur sexuell (OW 117)”, kan hier van toepassing zijn. De prijs voor de verlossing, ten minste de verlossing van de macht van haar driften, is haar dood. Over haar sterven verduidelijkt Schreker:

Ich bilde mir ein, knapp vor dem Tode, da fallen die Schleier. Das gewisse Anerzogene, Geistige, Kulturvolle halt nicht mehr stand vor dem Urmenschlichen. Carlottas Neigung zu Alviano war doch mehr ein Produkt ihrer Künstlersehnsucht, die stark auf Verinnerlichung gerichtet war. (...) Das Weib, sicher eine Ausnahmserscheinung zumindest der damaligen Zeit unterlag endlich und schließlich dem “Weibchen”. Das rein *fühlend* menschliche in uns mag das bedauern – wer weiß aber ob “Tamare” nicht doch das ganze von einer höheren Warte aus beurteilt wenn er Alviano entgegenschleudert: “Grösser als du schuf sie sich frei!” Das sind Weltanschauungen, die da aufeinanderprallen und ich selbst weiß nicht genau, zu welcher ich mich eigentlich bekenne.⁴³

Carlotta had de seksuele beleving nooit toegelaten in haar leven. Zij is ingegaan op haar eigen verlangen naar de seksuele ervaring en heeft een ontbrekend facet van haar menszijn toegevoegd. Op het einde trekt Carlotta zich niet terug in doodsangst, maar stervend verlangt zij naar wijn, het symbool van de god van de roes Dionysos, en naar haar minnaar. Dit ontgoochelt Alviano zodanig dat hij in razernij zijn rivaal vermoordt. De schijnbaar onschuldige is op het einde schuldig en verzinkt in waanzin. Carlotta's aarzelen tussen kuisheid en zingenot, belichaamd door Alviano en Tamare, bereikt een eindpunt in de eigen vernietiging. Carlotta's dood is als een bijzondere “Liebestod”, maar brengt geen verlossing of vereniging in de dood.

De femme fatale en de femme fragile

De eerste verschijning van Carlotta onthult belangrijke kenmerken van een *femme fatale*. De podestà verklaart dat zijn dochter Carlotta de normen van de samenleving veracht. De volgende dialoog tussen Carlotta en Tamare, waarin Carlotta verschijnt als een flirt, schetst het beeld van de verleidster bij uitstek. Aan het begin van de eerste dialoog met Alviano duidt alles op de uitwerking van Carlotta als een *femme fatale*. Zij is harteloos wanneer ze in een eerste gesprek Alviano “der kleine, armsel’ge Wand’rer” (G 89) noemt en hem tal van slechte karaktertrekken voor de voeten werpt: “[S]o trübe und schlecht gelaunt” (G 104), “verbittert und unfroh” (G 105) en “ohne Glauben an euer Selbst” (G 105). Ze verwijt hem te zwelgen in eigen verdriet: “[S]pitzfindig und scheußlich in eurem Drange, wollüstig zu wühlen im eigenen Schmerze” (G 105). Het wantrouwen

⁴³ P. Bekker / F. Schreker, p. 40.

tegenover de gedemonstreerde sensualiteit van de *femme fatale* voedt Alviano's spontane negatieve reactie op Carlotta's vraag om voor haar model te staan. Zowel het gedrag van de verleidster als de argwaan van Alviano komen in de atelierscène terug. De verhouding verandert pas op het punt waarop Carlotta het *femme fatale*-gedrag opgeeft en een andere positie inneemt.

Terwijl ze Alviano in haar atelier schildert, vertelt ze hem dat ze van hem houdt om zo de uitdrukking in zijn blik te ontlokken die ze nodig heeft voor haar schilderij. Alviano is voor haar een boeiend artistiek onderwerp. Zij houdt niet echt van hem. Waar ze van houdt, is zijn blik die nog in haar schilderij ontbreekt. In die blik herkent ze de passie die haar eigen schoonheid bij hem uitlokt. De zoektocht naar deze blik zet Carlotta ertoe aan geleidelijk aan het gesprek te bewegen naar een amoreuzer gescherts en te eindigen in een liefdesverklaring. De uitlating van deze *femme fatale* heeft enkel tot doel van de man te krijgen wat ze wil. Het effect is dan ook krachtig. Het uitzinnige besef uiteindelijk bemind te worden lokt de extatische uitdrukking uit die Carlotta wil vatten in haar schilderij. Carlotta haast zich niet in de armen van haar geliefde, maar geeft al haar aandacht aan haar schilderij.

Het effect dat Carlotta heeft op Tamare wordt aangetoond in het eerste bedrijf als ze elkaar voor het eerst ontmoeten. Hij is zo aan de grond genageld door haar verschijning ("Ich bin fassungslos –" (...) "Ergriffen –" (...) "Von soviel Schönheit –" [G 75]) en wil alles doen om haar liefde te winnen, zelfs sterven: "Das Leben gäb' ich gern für euch hin" (G 80). In het tweede bedrijf beschrijft hij de invloed die haar weigering op hem heeft. In cultuurhistorisch perspectief is zijn gedrag een omkering van het beeld van de boetvaardige zondares zoals we haar kennen uit de christelijke iconografie:

Und da ich mir glücklich ihr 'Nein' geholt, verlor ich vollends den letzten Rest von
Besinnung: Warf mich hin, ihr zu Füßen, von all meinen Gütern und reichen
Schätzen stammelt ich wild wirre Worte. Ihre Knie umfangend fleht ich sie an um
Verzeihung und Gnade! (G 95-96)

Als *femme fatale* heeft Carlotta een geheimzinnige macht over mannen. Twee mannen gaan in hun vermeende liefde voor haar ten onder. Carlotta gebruikt die macht om hen te manipuleren voor haar eigen doeleinden. Kiest zij eerst voor de ziel van de mismaakte, dan prefereert zij vervolgens het mooie lichaam van de adonis. Er is weinig reden om een onderscheid te maken tussen de gevoelens van Carlotta voor Alviano in het tweede bedrijf en voor Tamare in het derde bedrijf. Alain Leduc ziet de twee mannen als magische spiegels die de kunstenares toelaten "de connaître des satisfactions d'ordre narcissique."⁴⁴

⁴⁴ Alain Leduc, "Les hyperboles du narcissisme dans le livret des Stigmatisés de Franz Schreker", *Germanica*, 41, 2007. URL: <http://germanica.revues.org/486> [16 maart 2016].

Anderzijds is Carlotta door haar hartziekte breekbaar en staat zij dicht bij het bloedarmoedige, melancholische schepsel dat de *femme fragile* is. Ze is “ein gar gebrechliches Spielzeug” (G 108) met een zwak hart, dat van uitputting instort na het afwerken van het schilderij: “So – nun ist’s fertig! Doch nun komm – und stütz mich – ich bin erschöpft” (G 109). Carlotta zoekt steun bij een schildersezelschap waardoor een schilderij tevoorschijn komt: een soort dodenhand, waaruit zwak een rood schijnsel oplicht. Een blik op het doek vertelt Alviano de waarheid. De woorden “schwach purperne Leuchten” (G 102) en “dem zuckenden Ding” (G 103) verwezen al naar een kloppend hart. De hand die “[e]twas umkrampft” (G 102) symboliseert het drukkend gevoel dat men krijgt als symptoom van een hartaanval. Haar kuisheid wegens haar hartziekte geeft aan Carlotta maagdelijke trekken. Zij sterft aan het einde van de opera na te zijn verleid: “[M]ein Schöner, Süßer – ich will Vitellozzo eh’ – ich – sterbe –” (G 142). Haar ziekte symboliseert vooral de onverenigbaarheid van de twee opties kuisheid en wellust. Zij zal wegglijden van het ene extreem in het andere. In haar psyche verbindt ze de liefde met de dood; haar hartziekte is de volledige fusie van *Eros* en *Thanatos*. De jonge vrouw identificeert zich op dezelfde manier met haar hartziekte als Alviano die van zijn lelijkheid de kern van zijn identiteit maakt.

Geen uiterlijke kenmerken of attributen refereren aan een *femme fatale* of een *femme fragile*. Vooral de demonische aantrekkingskracht met de fatale gevolgen voor de man en haar breekbare gezondheid verbinden Carlotta met deze literaire motieven. Zij is de gevoelige door ziekte getekende kunstenares, maar eveneens de verleidster die twee mannen boeit en hun ondergang betekent. Hoewel het actiepatroon van elk motief op zich consequent is, leidt het samenwerken van beide in eenzelfde figuur tot een zekere complexiteit.

Een complex karakter

Carlotta ontleent een aantal belangrijke kenmerken aan de *femme fatale* en *femme fragile*. De positie als *femme fragile* noch het gedrag als *femme fatale* bevestigt uiteindelijk het ware ‘ik’ van Carlotta. Het ene type vervangt in het verloop van de opera het andere type niet. Carlotta’s actie om in het derde bedrijf de *femme fragile* te negeren en als een seksuele partner op te treden staat niet gelijk aan het overheersen van de kenmerken van de *femme fatale*. Binnen de filosofie van Weininger kan gedacht worden aan het doorzetten van het absoluut vrouwelijke. In de orgie fungeert Carlotta als een oervrouw, die op grond van haar karakter als *femme fatale* het slachtoffer wordt. De (zelf)opoffering van Carlotta is gebaseerd op de eigenschappen van de *femme fragile*. Het gedrag van Carlotta kan men niet reduceren tot verleidster of slachtoffer. Door de samenstelling uit verschillende types staan verschillende motieven gelijkwaardig naast elkaar; zij sturen een aanzienlijk uitgebreid palet aan handelingen. De typologie zowel als *femme fatale* als *femme fragile*, die in het tijdsverloop aanvankelijk van elkaar zijn gescheiden, resulteert

op het einde in een complex karakter. De constructie van het personage van Carlotta uit elementen van verschillende schematische vrouwentypes kan onscherpte suggereren. Bekker had oog voor de zwakheden in de tekening van Carlotta:

[D]ieses Liebesverlangen Carlottas Alviano gegenüber hat Schreker nicht überzeugend gestaltet. Es bleibt etwas Unglaubliches, Absichtliches in ihrem Spiel mit Alviano, man empfindet die Lösung dieses Liebesbundes nicht als rein tragisch, weil man die Notwendigkeit seines Entstehens nicht ganz anerkennt.⁴⁵

Maar Schreker verdedigde zich fel:

Mußte sie nicht enttäuscht sein? Das was sie von ihm erwartete hatte sie, als sie ihn gemalt, voll in sich aufgenommen; sie ist aber nicht nur Künstlerin, sondern auch sehndendes Weib. Da versagte Alviano, der Verstehende, – und doch nicht Verstehende. Denn größer als alle Angst, auch vor dem Tode dünkt mich im Urweibe die Sehnsucht nach der Liebeserfüllung. Lucrezia Borgia – ein Engel oder ein Teufel? Keines von beiden – ein Weib, das Mittelding.⁴⁶

De verwijzingen naar de stellingen van Weininger in de karakterisering van Carlotta kan men niet ontkennen. Toch moet men afstand doen van een eenzijdige en beperkende visie op de schilderes als toepassing van Weiningers misogynie en seksuele paranoia. Daarvoor werd deze kunstenares door Schreker te krachtig getekend als een “intellektueller, emanciperter Frauentyp”⁴⁷ die ingaat op haar begeerte en zich daarom uiteindelijk afhankelijk opstelt van haar instincten.

2.2.2 Alexander Zemlinsky, Georg Klaren, *Der Zwerg*, 1922

2.2.2.1 Algemeen kader

Der Zwerg, de opera in één bedrijf van Alexander Zemlinsky⁴⁸ (1871-1942) op een libretto van Georg C. Klaren (1900-1962) naar *The Birthday of the Infanta* van Oscar Wilde, is ontstaan in de jaren 1919-1921 en ging op 28 mei 1922 in het Neues Theater te Keulen in première.

⁴⁵ Paul Bekker, “Die Gezeichneten”, in: *Klang und Eros*, Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, vereinigt mit Schuster & Loeffler, 1922, pp. 34-44, pp. 41-42. Oorspr. *Die Gezeichneten*, Frankfurter Zeitung, 26 april 1918.

⁴⁶ P. Bekker / F. Schreker, p. 34.

⁴⁷ Haidy Schreker-Bures, *Hören – denken – fühlen. Eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*, Aachen, Rimbaud-Presse, 1983, p. 39.

⁴⁸ Uitvoerige informatie over de componist en zijn oeuvre door de *Alexander Zemlinsky Foundation* op: <http://www.zemlinsky.at/de/> [29 december 2016].

Situering

De Oostenrijkse componist Alexander Zemlinsky was een belangrijke culturele figuur in het Wenen van rond 1900. Hij was de leraar en de geliefde van Alma Schindler, de vriend en de zwager van Schönberg en had een band met de Tweede Weense School. Door het nazisme monddood gemaakt en lange tijd vergeten, heeft deze – uit een joodse familie afstammende, maar in 1899 tot het protestantisme bekeerde – componist gedurende de laatste decennia de plaats veroverd die hem toekomt. Zemlinsky was een muzikaal talent dat de aandacht van Johannes Brahms trok en hij ging door als een van de beste dirigenten van zijn tijd. Als dirigent werd hij tijdens zijn leven erkend, als componist bleef hij echter in de schaduw van zijn Weense vrienden. Niet meegaand met de atonale beweging, maar toch beschouwd als een “Neutöner”, bleef Zemlinsky tussen twee stoelen zitten. In 1949 noteerde Schönberg: “Alexander von Zemlinsky ist derjenige, dem ich fast all mein Wissen um die Technik und die Probleme des Komponierens verdanke. Ich habe immer fest geglaubt, dass er ein grosser Komponist war, und ich glaube noch immer fest daran.”⁴⁹

Der Zwerg dateert uit de periode dat Zemlinsky als kapelmeester was verbonden aan het Neues Deutsches Theater in Praag. Die jaren (1911-1927) waren zijn vruchtbaarste periode. Belangrijke werken als het *Tweede Strijkkwartet* (1914), de *Lyrische Symphonie* (1923) naar werk van Rabindranath Tagore en de opera's *Eine florentinische Tragödie* en *Der Zwerg* ontstonden dan. In november 1928 aanvaardde Zemlinsky, op uitnodiging van Schreker, een betrekking aan de Musikhochschule in Berlijn.⁵⁰ Op 28 april 1933 verzocht Zemlinsky aan Fritz Stein, de opvolger van Schreker, te worden ontheven van zijn taken aan de Hochschule. Stein stemde graag in.⁵¹ Zemlinsky keerde terug naar Wenen om in 1938 via Praag uit te wijken naar de Verenigde Staten waar hij, na een aantal beroertes, op 15 maart 1942 overleed ten gevolge van een longontsteking. De componist stierf in de Verenigde Staten vooraleer hij er zijn naam kon vestigen of een nieuwe carrière kon opbouwen. De toondichter Zemlinsky werd lange tijd vergeten. Pas sinds de jaren tachtig wordt Zemlinsky's oeuvre terecht gerespecteerd om zijn zelfstandige klankkleur. *Der Zwerg* is de zesde opera uit een oeuvre dat bestaat uit acht opera's, orkestwerk, balletten, koorwerk, kamermuziek en liederen.⁵² Het zwaartepunt van de werken van Zemlinsky ligt niet in de liederen of de orkestmuziek. Hij zag zichzelf in de eerste plaats als operacomponist.

⁴⁹ Arnold Schönberg, “Rückblick”, in: *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, jrg. 1, 1949, p. 433.

⁵⁰ Marc D. Moskowitz, *Alexander Zemlinsky. A Lyric Symphony*, Woodbridge, Suffolk and Rochester, NY, The Boydell Press, 2010, p. 241.

⁵¹ M. Moskowitz, p. 264.

⁵² Zemlinsky's opera's zijn *Sarema* (1897), *Es war einmal ...* (1900), *Der Traumgöрге* (1904-1906, première 1980), *Kleider machen Leute* (1922), *Eine florentinische Tragödie* (1917), *Der Zwerg* (1922), *Der Kreidekreis* (1933), *Der König Kandaules* (1935-1938, onafgewerkt, orkestratie door A. Beaumont; première 1996).

De librettist Georg C. Klaren was een van de bekendste filmscenaristen in het Duitstalige gebied uit de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw. Na zijn studies filologie aan de Weense Universiteit, werd Georg Christian Klaric onder de naam Georg C. Klaren actief als journalist en schrijver. In 1922 gaf hij zijn carrière een andere wending toen hij als dramaturg ging werken bij Vita-Film in Wenen. Vanaf 1925 was hij hoofdzakelijk aan de slag in Berlijn, waar hij filmscenario's schreef. In 1931 maakte hij zijn regiedebuut en hield zich vooral bezig met sociaalkritische thema's. Van 1933 tot 1945 werkte Klaren opnieuw als scenarioschrijver in Duitsland en in Oostenrijk, om na de Tweede Wereldoorlog gedurende korte tijd hoofddramaturg te worden bij DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), het nieuw opgerichte Oost-Duits productiehuis. Internationaal succes had hij als regisseur en auteur van de verfilming van Büchners *Wozzeck* uit 1947.⁵³ Nadat hij DEFA had verlaten, probeerde Georg Klaren in de jaren vijftig om verder te werken in de filmindustrie in Wenen en in West-Berlijn, maar zijn toenemende blindheid maakte dit steeds moeilijker. Hij woonde de laatste jaren van zijn leven in Sawbridgeworth, in het Verenigd Koninkrijk, waar hij op 18 november 1962 overleed.

Zemlinsky's beslissing om tweemaal terug te grijpen naar een tekst van Wilde viel op een moment dat de Engelse auteur niet meer zo actueel was. Het oeuvre van Wilde was in het Duitstalige gebied na zijn overlijden in 1900 door de vele recensies en vertalingen al vroeg bekend (cf. supra: Dl. 2: 1.3.2). De structurele voorwaarden van het libretto in de beide eenakters zijn ondanks het gedeelde auteurschap van Wilde volledig verschillend. *Eine florentinische Tragödie*⁵⁴ geldt als een voorbeeld van een 'Literaturoper.' *A Florentine Tragedy* werd door de componist in de Duitse vertaling van Meyerfeld zelf voor toonzetting voorbereid en onderging slechts onbelangrijke verkortingen. Klaren bewerkte het sprookje *The Birthday of the Infanta* tot een libretto waarbij de rijmstructuur en de dialoogconstructie als zelfstandig (op zich zelf staand) literair niveau tussen de tekst van Wilde en de compositie van Zemlinsky werden geschoven. Dramaturgisch ligt het belangrijkste verschil in de tegenstelling tussen de vrij statische plot in *Eine florentinische Tragödie* tegenover de zich ontwikkelende in *Der Zwerg*. *Eine florentinische Tragödie* lijkt door de beperking tot drie personages en de concentratie op de innerlijke handeling het meer eigenzinnige van de twee eenakters. Muzikaal is de stijl van beide opera's heel verschillend. De veeleer expressionistische taal van *Eine florentinische Tragödie* staat in schril contrast tot het meer neoclassicistische idioom van *Der Zwerg*. *Eine florentinische Tragödie* was de vijfde en meest succesvolle van de zeven voltooide opera's van Zemlinsky en was een favoriet van degenen die het dichtst bij Zemlinsky

⁵³ Anke Pinkert, *Film and Memory in East Germany*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2008, p. 60.

⁵⁴ Gecomponeerd in 1915-1916, première te Stuttgart, Hoftheater, 30 januari 1917.

stonden.⁵⁵ Berg bewonderde de ‘heerlijke’ muziek met “der unendlich süßen und überströmenden Melodik.”⁵⁶ *Der Zwerg* lag de componist zelf nauwer aan het hart. Adorno prees in 1959 Zemlinsky’s eclectische compositiestijl, maar toch verwierp hij beide Wilde-opera’s wegens hun dramatisch gebrekkige libretto’s. De brontekst van *Der Zwerg* bevatte voor hem niet genoeg inhoud om een grootschalig dramatisch werk op te leveren.⁵⁷

Zemlinsky heeft waarschijnlijk met het sprookje kennisgemaakt toen de pantomime *Der Geburtstag der Infantin* in 1908 in Wenen werd opgevoerd.⁵⁸ Later (cf. supra: Dl. 2. Hfdst. 2: n. 6) vroeg Zemlinsky aan Schreker een libretto met als onderwerp ‘de tragedie van de lelijke man.’ Zemlinsky was van 1904 tot zijn vertrek uit Wenen in 1911 muzikaal directeur in de Weense Volksoper. Van eind februari 1907 tot maart 1908 werkte Schreker er als assistent-koorleider.⁵⁹ Of de twee kunstenaars de idee van een samenwerking voor een nieuwe opera – die leidde tot het libretto van *Die Gezeichneten* – al in deze periode bespraken, is niet geweten. Het is heel waarschijnlijk dat Zemlinsky Wilde al in gedachten had toen hij Schreker benaderde. Hij bewonderde de partituur voor diens pantomime en dirigeerde zelf *Salome* van Strauss tijdens het seizoen 1910-1911 in de Volksoper. Nadat Schreker het gevraagde libretto zelf op muziek had gezet, vervolgde Zemlinsky zijn zoektocht naar een operaonderwerp.⁶⁰ Hij componeerde uiteindelijk zijn eigen versie van de ‘tragedie van de lelijke man’ nadat hij eerst *A Florentine Tragedy* had bewerkt.

Der Zwerg is een opera in één bedrijf en is veel geconcentreerder dan *Die Gezeichneten*. De oorsprong van *Der Zwerg* ligt in Zemlinsky’s obsessie door lelijkheid. Het was een tragedie die hij uit de eerste hand kende. Zemlinsky maakte met zijn muzikaliteit een grote indruk op de jonge Alma Schindler. Getuigenissen uit haar dagboeken en uit de briefwisseling met Zemlinsky tonen de paradoxale fascinatie van de jonge vrouw voor haar muziekleraar. Zij zetten zijn lichamelijke afwijkingen maar ook zijn lijden in de verf. Haar beschrijving van zijn uiterlijk is niet bepaald flatterend. In haar autobiografie beschreef ze hem als “ein scheußlicher Gnom. Klein, kinnlos, zahnlos, immer nach Kaffeehaus riechend, ungewaschen (...) und doch durch seine geistige Schärfe und

⁵⁵ Waaronder zijn schoonbroer Schönberg, Alma Schindler, de componisten Schreker, Anton Webern en Berg en de schrijver Franz Werfel.

⁵⁶ Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München & Wien, Alberg Langen – Georg Müller Verlag, 1965, p. 526.

⁵⁷ T. Adorno, “Zemlinsky”, in: *Quasi una Fantasia*, pp. 155-180, p. 175.

⁵⁸ A. Beaumont, *Zemlinsky*, p. 308.

⁵⁹ M. Moskovitz, p. 22 n. 1: Schreker kreeg waarschijnlijk de betrekking op aanbeveling van Zemlinsky. Jaren later, in 1928, bewees Schreker Zemlinsky een wederdienst door hem aan een positie te helpen bij de Berlijnse Hochschule für Musik.

⁶⁰ Schreker heeft Zemlinsky ter compensatie een ander libretto bezorgd. Deze adaptatie van *The Masque of the Red Death* (1842) van E.A. Poe werd nooit op muziek gezet. Zie: C. Hailey, *Franz Schreker 1878-1934*, p. 65.

Stärke ungeheuer faszinierend.”⁶¹ Ook in haar brieven spaarde ze hem blijkbaar niet. Dit leidde op 27 mei 1901 tot een verontwaardigd antwoord van de componist.⁶²

Zemlinsky's emotionele identificatie met de held suggereert de geladenheid van het werk, toch is de impact van de opera zeker niet volledig terug te brengen op het zelfportret van de componist. *Der Zwerg* focust op het fatale inzicht van een dwerg in zijn eigen lelijkheid. Een opera componeren op een gevoelig thema als het eigen fysieke voorkomen lijkt een vorm van zelfvernedering. Als Perroux het werk een “opéra de l'introspection”⁶³ noemt, is dit volgens Claire Badiou niet op grond van de gebochelde hoofdfiguur maar vanwege de componist die nadenkt over zijn eigen misvorming.⁶⁴ Zemlinsky lijkt er de commentaar van Alma op zijn uiterlijk te hebben verwerkt en zich bewust of onbewust met de hoofdpersoon te identificeren. Deze emotionele identificatie is een relevante invalshoek, maar niet de enige. De componist was privé het object van Alma's medelijden en afkeer; maar ook als publiek figuur lag hij onder vuur bij menige satirische columnist en karikaturist. Andere redenen waarom Zemlinsky door het personage van de dwerg werd aangetrokken, zijn vermoedelijk de strijd om aanvaard te worden binnen de kritische Weense muzikale samenleving en het gevoel geïsoleerd en vergeten te geraken in Praag.⁶⁵

In de winter of lente van 1918 zond Klaren, mogelijk aangezet door het succes van *Eine florentinische Tragödie* in Wenen, Zemlinsky een voorbeeld van zijn werk en stelde een samenwerking voor.⁶⁶ Overtuigd door de kwaliteit stelde Zemlinsky drie alternatieve onderwerpen voor: *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856) van Gottfried Keller, *Le peau de chagrin* (1831) van Honoré de Balzac en *The Birthday of the Infanta* van Wilde. Klaren, die zelf bedreven was in seksuele pathologie en freudiaanse analyse, vond Zemlinsky's smaak in operaonderwerpen psychologisch veelzeggend. Zemlinsky vond inderdaad voor zijn gevoelsleven een uitlaatklep in de muziek. In 1918 begon hij aan de compositie van een door Klaren toegestuurd bedrijf van *La peau de chagrin*. Dit project bleef onafgewerkt.

In juli 1919 stelde Zemlinsky voor hun aandacht te vestigen op *The Birthday of the Infanta*. Klaren stemde in en bereidde een tekst voor waarmee Zemlinsky meteen aan de slag kon. Dit nieuwe libretto, met de ondertitel “Ein tragisches Märchen für Musik in

⁶¹ A. Mahler-Werfel, p. 29.

⁶² Uit de ongepubliceerde brieven van Zemlinsky aan Alma Schindler, bewaard in de Mahler-Werfel Collection, Special Collections van het Van Pelt-Dietrich Library Center, University of Pennsylvania. In het Engels geciteerd in: A. Beaumont, *Zemlinsky*, p. 86: “You say I am frightfully ugly? Very well! I thank God for it. And I thank God that so many young ladies have ignored that ugliness and found the path to my soul, have never so much as mentioned it. I know I need not be ashamed on that account, that I am still a person of some value.”

⁶³ Alain Perroux, “Le Nain. Commentaire musical”, in: Zemlinsky. *Le Nain. Une tragédie florentine*, Paris, Editions Premières Loges, 1998 (L'Avant-Scène Opera ; nr. 186, september-oktober 1998), p. 53.

⁶⁴ C. Badiou, p. 27.

⁶⁵ M. Moskovitz, p. 188.

⁶⁶ *Eine florentinische Tragödie* werd op 27 april 1917 voor het eerst in de Wiener Hofoper opgevoerd.

einem Akt", sprak Zemlinsky aan.⁶⁷ Het is niet duidelijk welke van de verschillende beschikbare Duitse vertalingen van het sprookje Klaren gebruikte. De partituur was klaar op 4 januari 1921 en werd midden maart uitgegeven. Het was de wens van Zemlinsky dat de première zou plaatsvinden in de Staatsoper van Wenen. In de lente van 1921 ontving Zemlinsky het voorstel van Otto Klemperer om de opera in Keulen te creëren. Op 28 mei 1922 vond daar in het Stadttheater de succesvolle première van *Der Zwerg* plaats, onder leiding van Klemperer met Erna Schröder als Donna Clara en Karl Schröder als de dwerg. De opera werd geprogrammeerd samen met *Petroesjka* van Stravinski. Het was een groot succes, zowel bij het publiek als bij de critici. Latere producties slaagden er niet in om deze triomf te herhalen. De Weense première aan het einde van het seizoen 1922-1923 werd minder enthousiast onthaald. Op 24 november 1923 speelde het stuk in de Wiener Staatsoper die slechts beschikbaar was voor drie voorstellingen. Toch verwierf *Der Zwerg* de volgende jaren een zekere bekendheid, met opvoeringen in 1924 in Karlsruhe, in 1926 in het Neues Deutsches Theater van Praag en in de Städtische Oper in Berlijn en tevens in Freiburg, Aken, Olmütz en Bern. Doordat het Derde Rijk de uitvoering van zijn composities verbood en Zemlinsky in 1938 naar Amerika emigreerde, raakten de toondichter en zijn oeuvre in de vergetelheid. De heropleving van *Der Zwerg* startte in 1977 in Kiel, waar het werk samen met *Eine florentinische Tragödie* werd opgevoerd. Het grote succes kwam er pas in 1981 met een uitvoering door de Hamburgische Staatsoper in de encensering van Adolf Dresen (cf. infra: Dl. 2: 2.2.3). In de afgelopen decennia kende het talent van Zemlinsky een hernieuwde erkenning en was er een groeiende interesse in de heropleving van zijn werk. *Der Zwerg* verschijnt opnieuw in de operahuizen en ontvangt de kritische erkenning die het miste tijdens de donkere levensjaren van de componist.

Plot

Tijdens de verjaardagsfestiviteiten voor haar achttiende verjaardag ontvangt de Spaanse infante Donna Clara een misvormde dwerg van de sultan. De dwerg is zich niet bewust van zijn mismaakte uiterlijk en wordt gevierd voor zijn zangkunst. De verwende infante speelt en danst met hem, laat zich een lied voorzingen, schenkt hem een witte roos en laat hem geloven dat ze van hem houdt. Dan mag de dwerg uitzoeken met wie hij zou willen trouwen. Hij kiest voor de infante en zij speelt het spel mee. Het kamermeisje Ghita wil een eind maken aan dit wrede gedoe, maar kan hem de waarheid over zijn uiterlijk niet onthullen. Terwijl de hofhouding en de infante dansen in de

⁶⁷ Geciteerd in: Uwe Sommer, *Alexander Zemlinsky. Der König Kandaules*, München, Edition Text + Kritik, 1996 (Musik-Konzepte; 92/94), p. 26: "Das Buch liegt mir ungewöhnlich gut!": Zemlinsky in een brief aan Emil Hertzka, de directeur van de muziekuutgeverij Universal Edition (23 augustus 1919).

danszaal, ontdekt de dwerg per ongeluk in de troonzaal een grote spiegel. Voor het eerst ziet hij zijn eigen spiegelbeeld. Met een hartverscheurende schreeuw stort hij in. Meedogenloos bevestigt de infante zijn lelijkheid en verklaart dat ze hem enkel als speelgoed zag. De dwerg sterft van verdriet terwijl de infante de danszaal in loopt om verder te dansen.

2.2.2.2 Adaptatie

Klaren werd sterk beïnvloed door de psychoanalytische theorieën zoals die werden ontwikkeld in de Weense kringen, in het bijzonder door die van de seksuele patholoog Weininger. Diens invloed brengen de opera's van Schreker en Zemlinsky nader tot elkaar. In 1919 schreef Klaren aan een studie over zijn idool Weininger: *Otto Weininger. Der Mensch, sein Werk und sein Leben*. Klaren gaf graag toe dat *The Birthday of the Infanta* had gediend als een spreekbuis voor zijn eigen inzichten op seksualiteit en seksuele psychologie.⁶⁸ De brede ontvangst van *Geschlecht und Charakter* in de eerste decennia van de twintigste eeuw heeft de tekening van de hoofdfiguren in het libretto beïnvloed. Hun confrontatie is een illustratie van de theorieën van Weininger. Klaren tekent de relatie tussen de dwerg en de infante als een typische verhouding tussen man en vrouw, in die zin dat hij de lelijkheid van de dwerg als een “Gefühl der Unterlegenheit, das jeden Mann jedem Weibe gegenüber befällt”⁶⁹ wil doen begrijpen. Drie weken na de première van *Der Zwerg* publiceerde Klaren een artikel in de *Kölnische Zeitung* waarin hij “einige Leitlinien zum Verständnis dieser psychologisch nicht ganz eindeutigen Vorgänge”⁷⁰ gaf en uitlegde hoe hij Weininger had toegepast in het libretto. De toelichtingen die Klaren over zijn personages publiceerde, zijn slechts dan goed te volgen, als men zijn studie over en kennis van de theorieën van Weininger in gedachten houdt. Klarens positieve houding tegenover de ideeën van Weininger bleek uit het voorwoord uit zijn boek.⁷¹ De stellingen van Weininger hebben de tekening van zowel de dwerg als de infante vergaand beïnvloed. Het libretto van Klaren verschilt op enkele belangrijke punten van het verhaal van Wilde. Door de titel te wijzigen van de letterlijke vertaling *Der Geburtstag der Infantin* naar *Der Zwerg* centraliseert Klaren de actie rond het gedeformeerde

⁶⁸ Ook Zemlinsky kende het werk van Weininger. Zie: Julie Brown, “Understanding Schoenberg as Christ”, in: Jane F. Fulcher, (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 117-162, p. 133: “Among musicians, Schoenberg, Berg, Webern, Alexander Zemlinsky, Franz Schreker, and Hans Pfitzner at the very least were also enthusiastic Weininger readers.”

⁶⁹ Georg C. Klaren, “Der Zwerg und was er bedeutet”, in: *Kölnische Zeitung*, 29.5.1922 (de correcte datum is 17 juni 1922). Geciteerd in: Uta Wilhelm, “Zum Einfluss der Theorien Otto Weiningers auf die Figurenkonzeption in Alexander Zemlinskys Einakter ‘Der Zwerg’”, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 54, 1997, nr. 1, pp. 84-89, p. 85.

⁷⁰ G. Klaren, “Der Zwerg und was er bedeutet”. Geciteerd in: U. Wilhelm, p. 85.

⁷¹ G. Klaren, *Otto Weininger*, p. 8.

personage. De dwerg krijgt meer plaats en gewicht dan de infante. Klaren is in overleg met Zemlinsky bewust van het oorspronkelijke verhaal afgeweken.

In het libretto wordt de infante voorzien van een opmerkelijke ambivalentie en krijgt de relatie tussen de hoofdrolspelers een seksuele lading. De infante en de dwerg worden getransformeerd. De prinses is geen kind meer, maar een jonge vrouw van wie duidelijke erotische signalen uitgaan. De dwerg krijgt een adellijke achtergrond, die de trotse houding van de dwerg tijdens de verjaardagceremonie beter motiveert dan de proletarische afkomst bij Wilde. Het aantal optredende personages is kleiner. De koningin, de koning, diens broer Don Pedro van Aragon, de grootinquisiteur van Granada en de hertogin van Albuquerque zijn afwezig. Er werden nieuwe personages uitgevonden zoals de kamermeisjes van de infante (Drei Zofen), de lievelingskamenier Ghita en de kamerheer Don Estoban. Nieuwe scènes tussen de dwerg, de infante en Ghita werden gecreëerd en koorpassages werden toegevoegd, zoals de vechtsce ne over het openen van de geschenken tussen de infante, haar speelgenoten en de kamermeiden. Om het sprookje te adapteren elimineerde Klaren alle beschrijvende en psychologiserende passages ten gunste van een strakkere handeling. Daardoor zijn er belangrijke coupures in de opera. De passages waarin Wilde een stem geeft aan bloemen, planten, hagedissen en vogels en de informatie over de dode moeder en de door verdriet aangeslagen vader ontbreken. Het motief van de aanbidding van het vrouwelijke lijk en het motief van de *femme fragile* dat tot uiting komt in de beschrijving van de wegwijnende jonge koningin komen hierdoor niet aan bod. De verjaardagsfestiviteiten werden samengevat in een vlug defilé van de ge inviteerden.

De mannelijke protagonist

De wijzigingen in de tekening en de geschiedenis van de titelfiguur maken het mogelijk de dwerg voor te stellen als een verfijnde, bereisde en beschaafde man, niet anders dan Zemlinsky zelf. Alfred Clayton schrijft daarover: “[I]t becomes clear that Zemlinsky was aiming to deepen and enrich the psychological implications of the story. This is not only the tragedy of the ugly man, but also of a sensitive one who is able to appreciate beauty.”⁷² De dwerg bezit een innerlijke schoonheid, die zijn uiterlijk niet weerspiegelt.

De dwerg transformeert van een charmant natuurmonster in een gecompliceerder en geciviliseerd wezen. Hij is niet langer een gelukkig, onschuldig kind dat opgroeide in het bos, maar een ridder met galante manieren en een melancholische aard. De lelijke, nutteloze zoon van een kolenbrander is net als Zemlinsky een kunstenaar. Weiniger schrijft artisticeit inderdaad aan “M” toe. Hij is een zanger: “Ein Ruf als S nger eilt ihm voran aus fernem Land” (K 12). Hij heeft niets van de wilde gebochelde van Wilde: “Er ist

⁷² A. Clayton, p. 214.

nach spanischer Hofmode gekleidet, bewegt sich mit vollendeter Grandezza, die nur durch sein Äußeres zur Groteske wird" (K 13). Deze edelman uit het oosten – naar verluidt van nobele geboorte – was gedurende tien jaar de gevangene van een Spaans schip en werd dan verkocht aan de sultan die hem aan de infante schenkt. Hier ligt een duidelijke toespeling op Zemlinsky's Turks-Sefardische achtergrond.⁷³

De dwerg is naar het feest gebracht wegens zijn kwaliteiten als zanger. Zijn coupletten zijn – in vergelijking met zijn oorspronkelijke dans – niet grotesk, maar vormen een melancholisch liefdeslied. Op een meer vanzelfsprekende manier dan in het sprookje verschijnt de dwerg als een kunstenaar, marginaal en gevangen in zijn eigen denkbeeldige wereld. Er is de tegenstelling tussen zijn innerlijke schoonheid en zijn uiterlijke afstotelijkheid. Hij is een wezen dat door de anderen niet voor vol wordt aanzien, want hij is afstotelijk en belachelijk. Hijzelf vindt zich uitzonderlijk en superieur en in die zin het terechte middelpunt van de aandacht. In *Der Zwerg* ontstaat de dramatische spanning uit het contrast tussen de manier waarop het hoofdpersonage zichzelf ziet en de anderen hem zien. De dramatische ironie ligt in het feit dat de toeschouwer en de andere personages over meer informatie dan de dwerg beschikken. Op een bijna voyeuristische manier beschrijft de kamerheer de dwerg, nog voor hij zelf is binnengetreten (K 11-12). Zijn trotse houding ("*bewegt sich mit vollendeter Grandezza, die nur durch sein Äußeres zur Groteske wird*" [K 13]) en galante manieren, zoals beschreven in de toneelaanwijzingen, lijken buiten proportie in verhouding tot zijn lichamelijke misvorming. De dwerg gelooft een beminnelijke ridder te zijn, terwijl het hele Spaanse hof met zekerheid weet dat hij het niet is. De infante lacht erover. Zijn gave andere mensen te bekoren met zijn gezang, zijn poëzie en zijn innerlijke schoonheid versterkt zijn hoogmoed. Het Spaanse hof lacht met de minstreel omdat hij zich gedraagt als een edelman zonder enig besef van zijn fysieke mismaaktheid. In hun ogen mag een monster niet praten over liefde. Voor de infante is de dwerg "eine drollige Puppe" (K 29). Over de leeftijd van de dwerg blijven we (net zoals bij Wilde) in het ongewisse: "[V]ielleicht kaum über zwanzig, vielleicht alt wie die Sonne" (K 12). Aangezien de infante achttien is, is hij waarschijnlijk geen kind meer en bereikt de liefdesverklaring van de dwerg een veel diepere dimensie. In het libretto treden de menselijke trekken van de dwerg op de voorgrond. Maar hij gedraagt zich in aanwezigheid van de infante zwak en onderdanig. Zo nemen de door Weininger beschreven vrouwelijke elementen ("W") in zijn persoonlijkheid de bovenhand.

Lawrence Oncley meent dat de dwerg van Zemlinsky een fysieke, volwassen liefde voor de prinses voelt en "it is the rejection of this, even more than the discovery of his

⁷³ Anthony Beaumont, "Zemlinsky, "Der Zwerg" und der Tod", in: Tekstboek bij Zemlinsky. *Der Zwerg*, Köln, EMI Classics, 1996, pp. 7-10, p. 9. Clara Semo (1848-1912), Zemlinsky's moeder, is – als dochter van een Sefardische jood en een Bosnische moslimvrouw – geboren in Sarajevo, dat tot 1878 onder Turkse heerschappij stond.

true appearance, which causes his death.”⁷⁴ Daartegenover oordeelt Uta Wilhelm dat de liefde voor Donna Clara platonisch is, vrij van seksueel verlangen.⁷⁵ Klaren zegt immers dat de dwerg erotisch is in de filosofie van Weininger die “Sexualität” voor de seksuele drang en “Erotik” als aanduiding voor de liefde gebruikt (OW 321). Ik zie in de liefde van de dwerg wel een seksuele ondertoon. Hij geeft eerst uiting aan zijn liefde: “Ich will sie in die Liebe hüllen, in ein Gewand, geheimnisschwer von Dingen, die man schweigt” (K 27). Vervolgens schetst hij in niet te misverstande bewoordingen de fysieke kant ervan: “Ich will ihren Mund küssen und vielleicht den Achat an ihrem Gürtel lösen, denn die Nacht ist lau” (K 27). Ten slotte is zijn verlangen opgehitst: “So will ich den Polster küssen, der sie trug, als ich sah, daß sie schön ist. Ihr Körper hat deine Seide geküßt, du herrliches Holz, und ich küsse die Spur ihres Nackens” (K 27). Het seksuele element speelt hem parten. Daarom wijst Klaren erop dat de dwerg – als hij de infante wil kussen – tegen zichzelf zondigt en tegen zijn liefde die niet seksueel is.⁷⁶ In de infante ziet de dwerg de ideale vrouw, die volgens Klaren de verlossing van de man mogelijk maakt: “Die Liebe bewirke in jedem menschen eine Wandlung und lasse neue Kraft entstehen.”⁷⁷ Weininger was ervan overtuigd dat men door de liefde geen verlossing kan bereiken (OW 331), Klaren heeft een eigen visie die duidelijk wordt in de figuur van de dwerg.

De dwerg doorziet niet het echte karakter van Donna Clara. De dwerg is aanvankelijk als een kind, maar wordt volwassen op het einde van de opera. Zijn liefde is eerst naïef en blind, wordt scherpzinnig en evolueert naar wanhopig. De ernst die zich van de dwerg meester maakt bij het aanschouwen van de infante, zijn donker lied en zijn antwoorden “Und wärest du mein Tod, ich möchte Dich, Prinzessin, nur Dich, Prinzessin!” (K 18) en “Ich weiß nicht, was Liebe ist... aber wenn es die Furcht ist, Prinzessin, dann liebe ich dich!” (K 21) suggereren dat de eenheid van *Eros* en *Thanatos* – van erotisch verlangen en doodsverlangen – wordt belichaamd in het personage van de dwerg. Terwijl in het sprookje een directe ontmoeting en een rechtstreekse dialoog tussen de dwerg en de prinses niet plaatsvinden, werd hier een gesprek toegevoegd waarin de dwerg uiting geeft aan zijn gevoelens. Het is tijdens dit gesprek dat de dwerg de witte roos ontvangt.

In de reflectie van weerkaatsende voorwerpen zag de dwerg een monster dat hem overall achtervolgde (“im blanken Schwert” (K 25), “in dunklen Gläsern und im glatten Marmor” [K 26]). De ontdekking dat hij zelf zo lelijk is, komt hard aan. Op dit cruciale punt is het libretto van Klaren ongeloofwaardig. Als de dwerg geen natuurmonster is,

⁷⁴ Lawrence A. Oncley, *The Published Works of Alexander Zemlinsky*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Ann Arbor, MI, Indiana University, 1975, p. 280.

⁷⁵ U. Wilhelm, p. 87.

⁷⁶ G. Klaren, “Der Zwerg und was er bedeutet”. Geciteerd in: U. Wilhelm, p. 85.

⁷⁷ G. Klaren, *Otto Weininger*, p. 222.

maar een jongeman van goede familie, hoe komt het dan dat hij nog nooit in een spiegel keek? De kamerheer laat de spiegels bedekken want hij beseft dat de waarheid de dood van de dwerg zou betekenen (K 12). Het hof weet immers dat de dwerg zichzelf nog nooit in een spiegel heeft gezien en daarom het lachen van de mensen verkeerd interpreteert als “Freundlichkeit” (K 12). Deze vaststelling komt vrij vroeg in het libretto, in tegenstelling tot het sprookje waarin hij dit pas in de dramatische ontknopung beseft. In het verhaal en in het libretto stuit de dwerg toevallig op een spiegel en sterft langzaam wanneer hij zichzelf herkent en de waarheid realiseert. De dwerg wordt bij Klaren in een dubbele emotionele confrontatie wakker geschud. Eerst observeert hij zijn eigen reflectie in de spiegel, vervolgens wendt hij zich vertwijfeld tot de infante: “Nein, sag’, daß es nicht wahr ist, daß es nicht wahr ist, sag’ daß ich schön bin und daß du mich liebst!” (K 29) Maar zij kent geen genade en antwoordt wreed: “Ich lieb’ dich aus Mitleid und Ekel” (K 30).

De ziel van de dwerg is onbedorven. Nadat hij naar de witte roos vraagt en haar kust, sterft de dwerg zonder dat hij zijn droom kon vervullen. Wilde tekent de dwerg als een min of meer realistisch personage dat in contrast staat met de sprookjesachtige pracht van het Spaanse hof. Klaren draait deze verhoudingen om. De zanger, van wie de afkomst vaag is en die het geschenk is van een oosterse machthebber, belichaamt het sprookjesachtige tegenover de realistische voorstelling van het hofleven. Dat heeft onvermijdelijk gevolgen voor het tragische einde van de dwerg. Terwijl het einde van het sprookje wordt bepaald door het conflict tussen de koele, huichelachtige praal van het hof en de groteske verschijning van de dwerg, gaat de dwerg in de opera ten onder in het besef dat zijn lelijkheid zijn dromen over een mooie wereld vol liefde onmogelijk maken: “Es ist nicht denkbar, daß es so Häßliches auf einer (*warm und sehnsüchtig*) schönen Erde gibt” (K 28). Hij kust de witte roos die de infante hem toewierp als schijnbaar teken van haar liefde. Bij Wilde trekt de dwerg de roos aan stukken op het moment dat hij zich bewust wordt van zijn uiterlijk. Als bij Klaren de dwerg sterft, dan is dit in het bewustzijn dat hij de glimlach die hem werd toegeworpen, verkeerd heeft geïnterpreteerd. Klaren verklaarde de schrik van de dwerg voor zijn eigen spiegelbeeld als een indicatie van seksuele inferioriteit: “Seine Hässlichkeit soll ganz allgemein für jedes Gefühl von Unterlegenheit sinnbildlich genommen werden.”⁷⁸ Zemlinsky meende dat de spiegel alleen fysieke lelijkheid reflecteert. In een interview verklaarde hij: “In Schreker it is a case of conscious disfigurement, while my dwarf seeks his fortune in fairy-tale-like ignorance of his deformity, and thus becomes tragic.”⁷⁹

⁷⁸ Geciteerd in: A. Beaumont, “Zemlinsky, “Der Zwerg” und der Tod”, p. 9.

⁷⁹ “Zemlinsky über seinen ‘Zwerg’”, in: *Komödie*, november 1923, p. 12. In het Engels geciteerd in: A. Beaumont, *Zemlinsky*, p. 303.

2.2.2.3 Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven

Er zijn grote verschillen tussen de prinses in het literaire model en de figuur in de opera. Klaren geeft de infante een naam en trekt haar leeftijd op. Als achttienjarige is Donna Clara een jonge volwassen vrouw waarop de librettist de ideeën van Weininger kan toepassen. De wijzigingen van Klaren ten opzichte van het originele verhaal maken de opvlammende liefde van de dwerg voor deze prinses geloofwaardiger. Het feit dat het object van zijn liefde een begerenswaardige jonge vrouw is en dat geen sociale barrières hen scheiden, maakt hun relatie aannemelijker.

Weiningers invloed op de vrouwenfiguren

Klaren beschrijft de geschiedenis van de dwerg als de illustratie van de onmogelijke verstandhouding tussen de geslachten. Hij confronteert de dwerg met twee beelden van het anders zijn van de vrouwelijkheid: de moeder en de prostituee. Terwijl “die Erreichung des Kindes der Hauptzweck des Lebens” van de moeder is, ziet volgens Weininger de “absolute Dirne” dit levensdoel enkel in de man (OW 287). Klaren ervaart deze opvatting uitgesproken positief: “Weiningers Einteilung der Frauen in Mütter und Dirnen ist nämlich eine so vorzügliche, schlechthin unanfechtbare und umfassende, daß außer diesen Alternativen einfach nichts Anderes zu denken ist.”⁸⁰ De neiging tot prostitutie is volgens Weininger onder de vele te veroordelen eigenschappen en gedragingen van de vrouw het meest prominent. Klaren noemt Donna Clara volgens de terminologie van Weininger een “Dirne in nuce.”⁸¹ Donna Clara is geen lichtekooi, maar bezit kenmerken die men aan een *femme fatale* toeschrijft. Ziet Klaren in de infante het beeld van de prostituee, dan voegt het personage van Ghita een toets menselijkheid toe. Ghita, die geen directe equivalent heeft bij Wilde, vertegenwoordigt het ‘moeder’-principe van Weininger. Van bij het begin wordt ze gekenmerkt als een nobel karakter. De vraag wat ze zou doen indien ze zelf infante was, beantwoordt ze met: “Die Menschen mit meiner Liebe beglücken, die freudlos und hässlich sind” (K 6). De figuur van Ghita is niet zonder ambiguïteit. Ghita port de infante aan een spel met de dwerg te spelen en hem te laten trouwen. Anderzijds wil Ghita het bevel niet opvolgen om de dwerg de spiegel voor te houden. Zij wil zijn echte natuur wegstoppen voor hem. Het is de moeder in haar die het kind beschermt en hem duwt om in de fantasie te blijven, ver weg van de realiteit.

In de toegevoegde scène tussen Donna Clara en de dwerg neemt de seksuele spanning toe en ontwikkelt en intensifieert hun relatie zich. De prinses merkt als een van de

⁸⁰ G. Klaren, *Otto Weininger*, p. 232.

⁸¹ G. Klaren, “Der Zwerg und was er bedeutet”. Geciteerd in: U. Wilhelm, p. 85.

weinigen zijn kunstenaarschap op en wil hem alleen spreken. Donna Clara speelt bewust met de gevoelens van de dwerg die hopeloos verliefd is. Zijn liefde is meer dan een kinderlijke genegenheid. Donna Clara is helemaal niet opgezet met de liefdesverklaringen en de toenaderingen van de dwerg. Ze doen haar terugdeinzen wanneer de dwerg haar tracht te kussen: “([K]reischt auf, entwindet sich ihm, und eilt nach rückwärts). Nicht so rasch, mein Freund” (K 23). Dit kan wijzen op een kuis gedrag; zo benadert de infante het kuisheidsprincipe dat Weininger beoogt. De vrouw is volgens Weininger zo beheerst door de seksualiteit dat zij zich er onmogelijk aan kan onttrekken. De man kan de vrouw bevrijden door radicale kuisheid te betrachten (OW 652), door gevolg te geven aan de eis van onthouding voor beide seksen. Hoewel volgens Weininger van vrouwen geen kuisheid kan worden verwacht, is het toch de infante die elke lichamelijke toenadering weerstaat.

Als Donna Clara Ghita opdraagt de dwerg een spiegel voor te houden, wil de infante dat de dwerg zijn ogen opent voor zichzelf (K 23). Ghita interpreteert deze wens als wreedheid: “Grausam bist du” (K 23). Het libretto zegt niet dat de infante slechte bedoelingen heeft. Ze weigert de dwerg als een humaan wezen te beschouwen en ze kan zich niet inbeelden van hem te houden: “Lieben wie man einen Menschen liebt?” (K 30). Daarin ligt haar echte wreedheid. De treiterende afwijzing van de dwerg lijkt meer een daad van sadisme dan de semi-onschuldige harteloosheid van het kind in het originele verhaal. In het sprookje is de prinses niet voor de dood van dwerg verantwoordelijk. In het libretto draagt zij de voornaamste schuld. Ze wakkert eerst het vuur van zijn liefde aan wanneer ze door haar gedrag de dwerg tot liefdesbekenntnissen prikkelt. Ten slotte lacht ze hem in zijn wanhoop uit. Als Klaren over de dwerg verklaart: “[U]nd er zerschellt am Weibe”⁸², weerklinkt een echo van Weininger. Tezelfdertijd beklemtoont Klaren hiermee de demonische aantrekkingskracht van Donna Clara als *femme fatale*. De confrontatie van de dwerg met de spiegel blijft het centrale symbool van zijn zelfontdekking, maar Klaren maakt duidelijk dat de onderliggende tragedie wordt neergeslagen door de on vervulde erotische ontmoeting met de koude, grillige prinses.

Klaren gaat ervan uit dat men de wreedheden van de infante tegenover de dwerg kan vergeven. Zij is “noch nicht Weib und nicht mehr Kind, so daß ihre Grausamkeit als Anlage zum Sadismus oder als Rest einer infantilen... Skrupellosigkeit, jedenfalls aber konstitutiv, natürlich, nicht pathologisch gezüchtet erscheint. Ihr muß man das Lachen verzeihen können.”⁸³ Genade is enkel mogelijk in de veronderstelling dat Donna Clara zodanig naïef is dat ze over haar eigen gedrag en de mogelijke consequenties niet kan reflecteren. Hoe tragischer het lot van de dwerg zich ontwikkelt, des te moeilijker wordt

⁸² Georg Klaren, “Zemlinsky, vom psychologischen Standpunkte”, in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik*, 14-15 (1921), pp. 204-207.

⁸³ G. Klaren, “Der Zwerg und was er bedeutet”. Geciteerd in: U. Wilhelm, p. 85.

het om in de naïviteit van de infante te blijven geloven. Men kan zich afvragen wat de graad van bewustzijn is in het wrede gedrag van Donna Clara. Is zij zich bewust van haar daden en kan zij worden verontschuldigd vanwege haar naïviteit of is zij wreed in haar kennis van goed en kwaad? Het antwoord is niet simpel. Het libretto blijft dubbelzinnig. Haar laatste woorden in de opera “(*Kindlich naiv*) Gut, ich tanze weiter” (K 31) duiden op een infantiel gebrek aan bewustzijn. Andere passages wijzen op het tegenovergestelde. Als de infante zegt: “Wenn du wüßtest, wie du mir gefällt, und auf welch sonderbare Art” (K 22) lijkt de wreedheid van die woorden perfect bewust en volwassen. Maar desondanks is de infante in de interpretatie van Weininger niet schuldig omdat zij als vrouw het noodzakelijke bewustzijnsniveau niet *kan* bereiken:

Daß das Weib sich seine Gemeinheit nicht verübelt, kommt damit überein, daß es sich ihrer nie wirklich bewußt wird – hat es doch kein Verhältnis zur sittlichen Idee – und sie vergißt (...) Man hält die Frauen (...) für unschuldig, ja man hält sie für sittlicher als den Mann: es kommt das aber nur daher, daß sie noch gar nicht wissen, was unsittlich ist (OW 267).

Het gedrag en het karakter van Donna Clara dient men te lezen in het licht van de theorieën van Weininger. Hoewel zij voor de hedendaagse toeschouwer een vrij ambivalente figuur lijkt, is zij in het licht van diens leer als persoonlijkheid logisch neergezet. De wreedheid van Donna Clara is voor Weininger geen individuele karaktertrek. Het is een fundamentele eigenschap van de vrouw, want hij beweert niet “daß die Frau böse, antimoralisch ist; ich behaupte, daß sie vielmehr böse gar nicht sein kann, sie ist nur amoralisch gemein” (OW 258).

De femme fatale en de femme fragile

In haar wreedheid belichaamt Donna Clara net zoals haar voorgangsters Salomé en Carlotta het type van de *femme fatale* die zich onderscheidt door haar meedogenloze, te gronde richtende houding tegenover de man. De verhouding tussen de dwerg en de prinses correspondeert met dit stereotype beeld. De dwerg bevindt zich tegenover de *femme fatale* in een noodlottige afhankelijkheid. Met haar schoonheid en haar dominantie plaatst zij zich boven de mismaakte man. Als een *femme fatale* houdt Donna Clara ervan mannen te behagen en verlangt zij liefdesbetuigingen. Haar wrede en vreemde vraag dat haar ridder verliefde verzen moet dichten die Don Alvarez zal zingen, duidt in die richting (K 21). Door de dwerg tegemoet te komen prikkelt ze hem tot liefdesbekenntnissen.

De wreedheid van Donna Clara na de confrontatie van de dwerg met de spiegel is heel wezenlijk in het libretto. De infante bij Wilde drijft de spot met zijn lelijkheid. Dat deed

Donna Clara al wanneer ze hem Don Adonis noemde en vergeleek met de David van Donatello (K 20).⁸⁴ Wildes infante kan enkel minachting opbrengen wanneer blijkt dat zijn hart is gebroken. In de opera-adaptatie smeekt de dwerg aan Donna Clara hem te vertellen dat het niet waar is dat hij lelijk is, dat de spiegel liegt. Donna Clara beklemtoont zijn lelijkheid en trekt zijn uiterlijk in het belachelijke: “Was soll denn nicht wahr sein? – daß du häßlich bist?... Hast du im Spiegel dich nicht gesehen? ... meiner drolligen Puppe ... weil du lachhaft bist und ein drolliges Ding” (K 29). Haar wreedheid cumuleert wanneer de dwerg zijn liefde verklaart en naar haar grijpt, waarna ze er vol schrik slaakt: “Ich kann mit dir tanzen und singen, aber lieben kann man nur einen Menschen und du bist wie ein Tier” (K 30). Zij ontdoet de dwerg van alle menselijkheid en reduceert hem tot het niveau van een dier.

Klaren schrapte in het libretto alle verwijzingen naar de dode moeder en de trieste, eenzame koning. Deze passage geeft inzicht in de oorzaken van de infantes onhebbelijke karakter en in haar tragische isolatie. Daardoor heeft de toehoorder geen reden om te sympathiseren met Donna Clara. Klaren kenmerkt haar optreden door wrede en manipulatieve handelingen. De absolute wreedheid van de prinses is het meest belangrijke verschilpunt met het origineel. Klaren tekent een jonge volwassen vrouw die haar daden en haar verleidingskunsten afweegt. Zij is zich bovendien bewust van de autoriteit die haar rang haar verleent.

Donna Clara lijkt haar onschuld verloren te hebben, maar toch heeft ze nog iets kinderlijks bewaard. Met haar bijna kinderlijke naïviteit bezit zij ook een kenmerk van de *femme-enfant*, een subtype van de *femme fragile*. Een attribuut van Donna Clara verwijst naar de *femme fragile*: de witte roos. De witte roos die de infante de dwerg schenkt, symboliseert haar maagdelijkheid. Klaren zag de witte roos van de infante in de eerste plaats als een symbool van haar kuisheid. Hij hield er een verheven filosofie op na:

Die weiße Rose symbolisiert die übersinnliche Liebe der Erlösung des Mannes vom Weibe durch es, und wenn der Zwerg sie sterbend an die Lippen drückt, so hat sein Begehren für ihn Erfüllung bekommen, wie für sexuelle durch eine körperliche Vereinigung, und obwohl die Infantin nicht wie Isolde stirbt, hat er sich dennoch mit ihrem Tode vermählt.⁸⁵

In zijn overtuiging dat men door liefde verlossing kan bereiken, tekende Klaren een liefdesdood. Zemlinsky deelde nauwelijks deze Wagneriaanse visie van verlossing. Klaren klaagde in zijn artikel in de *Kölnische Zeitung* dat Zemlinsky twee cruciale woorden van zijn libretto had weggelaten, waardoor de valse indruk ontstaat dat de

⁸⁴ De David van Donatello is een bronzen standbeeld van de Italiaanse beeldhouwer Donatello. Het dateert uit ca. 1440 en was het eerste vrijstaande mannelijke naakt sinds de Oudheid.

⁸⁵ G. Klaren, “Der Zwerg und was er bedeutet”. Geciteerd in: U. Wilhelm, p. 85.

dwerg de infante kust. “Und er küsst sie vor allen Leuten” (K 123) staat tegenover de oorspronkelijke tekst van Klaren: “Und er küsst sie, die Rose, vor allen Leuten.”⁸⁶

De prinses is ambigu. Donna Clara bezit trekken vol kinderlijke naïviteit, maar aangeraakt en beledigd door de liefde is ze geen kind meer. Oncley beschrijft Donna Clara als “no longer an unthinking child, she is a calculating adult who well knows the forces with which she is dealing.”⁸⁷ In haar weigering tot liefde en in haar verlangen om te spelen is ze wel nog een kind. De grap die ze uithaalt wanneer de dwerg voorstelt een echtgenote te kiezen is een spel, maar een roekeloos spel. De neiging tot spelen neemt om het even wie tot mikpunt. De dwerg is niet anders dan een slachtoffer tussen de anderen. Hoewel ze achttien is, beschrijft Klaren de infante als een pubermeisje halverwege tussen kind en vrouw: “[S]ie wurde kindisch, mit allen grausamen Launen der Pubertät ausgestattet. Nun wirkt die Infantin... als ware sie noch nicht Weib und nicht mehr Kind.”⁸⁸

Het uiterlijk van de infante wordt beschreven bij de aanvang van de opera. Deze beschrijving is zo beperkt dat het onmogelijk is uiterlijke/fysieke kenmerken van een *femme fatale* of een *femme fragile* terug te vinden. De jonge vrouwen in de tuin bezingen de schoonheid van Donna Clara. Zij benadrukken hierbij haar ranke figuur en haar haardos:

Im Maientanz – deine Locken weh’n...
Infantin, Infantin, du bist schön!
Deine Schulter ist kühl,
Du bist eisig schlank,
Dein sprühendes Haar
Ist ein Sonnensieb,
Für all deine Schönheit –
Wie sagen wir dir Dank? (K 7)

Bij Wilde is de infante een ‘*femme fatale* in wording’, een wreed kind dat zich onbewust is van de uitwerking van haar daden. Klaren is in zijn artikel “Der Zwerg und was er bedeutet” mild voor Donna Clara. De manier hoe hij haar daar beschrijft slaat veel meer op de infante van Wilde dan op de jonge vrouw in zijn libretto. De achttienjarige Donna Clara verdraagt de vergelijking met een *femme fatale* veel beter. Haar absolute harteloosheid en haar besliste wreedheid in combinatie met haar demonische aantrekkingskracht op het mannelijke hoofdpersonage leiden haar naar dit artistieke type. Het verhaal van Wilde over de edele ziel in het groteske lichaam – een

⁸⁶ A. Beaumont, *Zemlinsky*, p. 303, eerste noot. In het door mij gebruikte libretto werd “die Rose” opnieuw toegevoegd (K 24).

⁸⁷ L.A. Oncley, p. 281.

⁸⁸ G. Klaren, “Der Zwerg und was er bedeutet”. Geciteerd in: U. Wilhelm, p. 85.

verhaal van erkenning en verraad – wordt hier een allegorie van de dodelijke unie van de man met de *femme fatale*. De toewijding van de dwerg aan deze *femme fatale*, in haar tekening duidelijk beïnvloed door Weininger, leidt uiteindelijk tot zijn ondergang.

2.2.3 Alexander Zemlinsky, Adolf Dresen, *Der Geburtstag der Infantin*, 1981

2.2.3.1 Situering

Op 20 september 1981 ging *Der Zwerg* als *Der Geburtstag der Infantin* in een nieuwe teksteditie van de Duitse theater- en operaregisseur Adolf Dresen (1935-2001) in de Hamburgische Staatsoper in première. Het was een productie onder de muzikale leiding van Gerd Albrecht met Janet Perry als de infante en Kenneth Riegel als de dwerg. Het libretto werd door Dresen gedeeltelijk herschreven om het meer te laten lijken op het oorspronkelijke verhaal. Deze versie doet de veranderingen die ten opzichte van het originele sprookje en in de filosofie van Weininger waren aangebracht grotendeels teniet. Dresen studeerde Germanistik in Leipzig, waarna hij als theaterregisseur aan de slag ging. Na het ontnemen van het Oost-Duitse staatsburgerschap (de zogeheten *Ausbürgerung*) van de Duitse dichter, zanger en dissident Wolf Biermann, vertrok Dresen in 1977 naar West-Duitsland.⁸⁹ Engagements aan diverse binnen- en buitenlandse theaters en operahuizen volgden. Zijn regie van *Der Zwerg* als *Der Geburtstag der Infantin* in combinatie met *Eine florentinische Tragödie* voor de Hamburgische Staatsoper in 1981 werd hooggeprezen en is nadien enkele malen hernomen.⁹⁰ Deze opvoeringen hebben een grote rol gespeeld in de rehabilitatie van Zemlinsky.

2.2.3.2 Adaptatie

Het feit dat Klaren op enkele punten ver van het oorspronkelijke verhaal was afgeweken in zijn vrije adaptatie was voor Dresen de reden om het libretto van *Der Zwerg* te herzien. Dresen wilde dat de operatekst dichter aanleunde bij *The Birthday of the Infanta*

⁸⁹ Het feit dat Wolf Biermann na het concert van 13 november 1976 in Keulen uit zijn DDR-staatsburgerschap werd ontzet, bracht een golf van protest onder Oost-Duitse intellectuelen teweeg. De officiële reden voor de *Ausbürgerung* luidde dat Biermann door het vertolken van zijn kritische liederen in de Bondsrepubliek de vijanden van de DDR munitie had geleverd. Er ontstond bij de Oost-Duitse intelligentsia een grote ontgoocheling over de mate waarin hun constructieve inbreng aan de ontwikkeling van een socialistische maatschappij door de overheid werd gewaardeerd. Zie: Andreas Malycha, *Die SED in der Ära Honecker. Machtstrukturen, Entscheidungsmechanismen und Konfliktfelder in der Staatspartei 1971 bis 1989*, Berlin, München & Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2014, pp. 126-127.

⁹⁰ De voorstelling werd door het operagezelschap gebracht op het Edinburgh Festival en in het Rias Berlin in 1983. In 1985 werd de productie hernomen in het Theater an der Wien in Wenen en in de Covent Garden in Londen waarna ze in 1987 nog tijdens het Holland Festival in Amsterdam speelde.

van Wilde en herwerkte daarom Klarens ‘tragedie van de lelijke man.’ Het autobiografische element, de seksuele connotatie en de invloed van Weininger verdwenen grotendeels uit de opera. Beide versies worden sindsdien uitgevoerd.

De aanpassing aan het libretto door Dresen gebeurde zonder een noot te veranderen, zonder het hele libretto opnieuw te schrijven en met de toestemming van de weduwe Louise Zemlinsky, geboren Sachsels, en de uitgever Universal Edition. De bewerking van de tekst bleek slechts in enkele scènes noodzakelijk. Het libretto van Dresen is in de eerste plaats een herwerking van de adaptatie van Klaren; het is geen nieuwe adaptatie van de brontekst. Dresen schroeft bepaalde wijzigingen, aangebracht door Klaren, terug naar de oorspronkelijke tekst van Wilde. De belangrijkste veranderingen hadden betrekking op de figuur van de dwerg en op het terugschroeven van de leeftijd van de infante. Dit brengt een andere interpretatie van haar gedrag en een verminderen van de seksuele geladenheid met zich mee. De personages zijn dezelfde, Donna Clara behoudt haar naam, de coupures en extra’s blijven grosso modo identiek. De episode over de treurende koning en zijn dode koningin met de motieven van de *femme fragile* en de aanbidding van het vrouwelijke lijk blijven afwezig. Het einde van deze opera betekent een terugkeer naar de tekst van Wilde. “For the future let those who come to play with me have no hearts” (CW 235) wordt in deze teksteditie opgenomen als “dann will ich ein Spielzeug, das kein Herz hat” (KD 24).

De mannelijke protagonist

Vanaf het moment dat de kamerheer een beschrijving geeft van het bijzondere geschenk, tekent Dresen opnieuw de lelijke gebochelde die tijdens de jacht in het wild werd gevangen (KD 7). Hij neemt de allusie op de leeftijd van de dwerg van Klaren over (“vielleicht kaum über zwanzig alt” [KD 7]) en transformeert hem opnieuw in de zoon van een kolenbrander. De door Klaren gecreëerde parallel tussen de dwerg en de componist en de autobiografische link naar Zemlinsky gaan hierdoor verloren. Toch blijft hij een zanger. De misvormde dwerg is geen geschenk van de sultan, maar van de heerser. Dat maakt weinig verschil: de dwerg blijft een speelbal van de machtigen. Waar de dwerg bij Klaren over zijn verleden praat voor hij door de sultan werd gekocht (“Ein altes Haus, in dem meine Mutter starb und ein zehn Jahre langes Meer” [KD 19-20]), legt Dresen het verband met de oorspronkelijke tekst: “Die Hasenspur ist mir vertraut (...) Ein alter Baum, in dem eine Taube brütet und buht, denn er ist ganz hohl” (KD 14). Hij verwijst naar het woud als de natuurlijke habitat van de dwerg. De kunstenaar, de ridder met galante manieren, verschijnt opnieuw een charmant en onschuldig natuurmonster dat opgroeide in het woud.

Volgens Klaren is de dwerg niet op de hoogte van zijn eigen lelijkheid omdat hij zichzelf nog nooit in een spiegel zag en dat de confrontatie met zijn uiterlijk tot zijn dood zou leiden: “Die Spiegel sind noch nicht geblendet; ehrliche Augen brächten ihm

Wahrheit, doch darf's nicht sein, (*die Zofen bedecken den Spiegel am Thron und andere noch vorhandene Spiegel mit Teppichen*) der Narr muß närrisch bleiben und Wahrheit wär' für den armen Narren Tod" (K 12). Dresen erkent de onwetendheid over zijn misvorming ("Er weiß von nichts. Weiß auch nicht, daß er häßlich ist" [KD 7]), maar hij verduidelijkt niet waarom men de spiegels moet afdekken. Wanneer zijn oog op de infante valt, wordt de dwerg ook hier op slag verliefd, en in de overtuiging dat hij een mooie ridder is, zingt de dwerg een teder lied. Wanneer de dwerg bij het spel een echtgenote moet kiezen, zijn de speelgenotes van de infante "Engel des Paradieses" (KD 12) in plaats van "Frauen der Paradiese" (K 18). "Frauen" refereert aan volwassenheid, "Engel" hebben geen leeftijd.

2.2.3.3 Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven

Dresen past de leeftijd van Donna Clara aan. De infante is opnieuw twaalf jaar. Hij illustreert haar leefwereld door de vele verwijzingen naar spelen en speelgoed. De expliciete vermelding van Klaren op het einde van het libretto ("Geschenkt und schon verdorben, das Spielzeug zum achtzehnten Geburtstag. (*Kindlich naiv*) Gut, ich tanze weiter" [K 31]) verandert hij in: "Geschenkt und schon verdorben, dann will ich ein Spielzeug, das kein Herz hat. (*kindlich, naiv*) So, tanzen wir weiter" (KD 24). Dresen vervangt de verjaardagsgeschenken voor een jongvolwassene bij Klaren ("Eine goldene Rose mit Dornen aus Edelsteinen von seiner Heiligkeit dem Papst, vom allerchristlichsten König ein Kostüm aus tausenden Perlen, zwei prächtige Pferde vom Kaiser" [K 11]) door meer kinderlijke genoegens: "Ein paar kleine Ponys mit Sattel und Zaumzeug von seiner Majestät dem Kaiser, vom allerchristlichsten König eine Schale mit Pralinen, vom Heiligen Vater ein Fahrrad" (KD 7). Deze cadeaus dienen als illustratie voor de terugkeer naar de kinderwereld.

Niet langer "die edle Frau" (K 14) vereert de dwerg met haar aandacht, maar "das edle Kind" (KD 9). Ook hier beschrijft het lied van de speelgenotes het uiterlijk van de infante. Ze bezingen haar schoonheid en leggen andere accenten. Heeft Klaren aandacht voor de slanke figuur, dan komen bij Dresen de fluwelen jurk, de slanke schoentjes en het glanzende haar op de voorgrond:

Infantin, du bist schön, deine Kleider von
Samt, deine Schühchen schlank, dein leuch-
tendes Haar wie ein Sonnensieb (KD 4)

De luttele regels tekst die het uiterlijk van de infante duiden, zijn te beperkt om een vergelijking te maken met het voorkomen van een *femme fatale* of een *femme fragile*.

De seksuele ondertoon bij Klaren ("Ich will sie in die Liebe hüllen (...) Ich will ihren Mund küssen und vielleicht den Achat an ihrem Gürtel lösen, denn die Nacht ist lau" [K 27]) schroeft Dresen terug. In zijn tekst lezen we een onschuldiger variant: "[S]ie hat an dem Tisch mit mir gegessen und mit mir getanzt. (...) Die Welt wird sich in Dämmer hüllen, von Dingen, die man schweigt. (...) Sie tanzt, und ihre Füße huschen wie kleine

Mäuse durch den Saal” (KD 20). De infante is geen seksueel gecompliceerd schepsel, maar ze heeft wel een uitwerking op de dwerg. Zijn poging om de prinses te kussen is overeind gebleven: “Prinzessin, küsse mich! (*Er stürzt sich auf sie, um sie zu küssen*)” (KD 16). Ook in deze versie is Donna Clara helemaal niet opgezet met de liefdesverklaringen en de toenaderingen van de dwerg. Ze doen haar terugdeinzen.

In de dialoog tussen Donna Clara en de dwerg spreekt de jonge prinses de mismaakte op een wrede manier toe: “Ach, ... du närrischen Ding, ich brauch’ nicht deine Teiche oder einen wie du bist! (...) Ach, du häßlicher Zwerg! (...) Kobold, du würdest toll” (KD 27). Deze woorden dringen niet door tot de dwerg. Ze zijn het startsein van de onontwijkbare spiraal naar het noodlottige einde. Dat Dresden een hard en nukkig kind tekent, komt ook tot uiting in de scène met het volk. Het volk wordt in de paleistuin toegelaten om de infante met haar verjaardag te feliciteren. Terwijl de volwassen prinses het volk op een vriendelijke manier bejegt (“Alle bekunden eine scheue Zuneigung zur Infantin, die jedem freundlich zunickt, die Kinder küßt und mit Früchten belohnt” [K 13]) is het gedrag van het twaalfjarige kind hooghartig met weinig sympathie voor de menigte die haar komt eren:

(Die Prinzessin wird auf ein Podest gehoben, das Volk defiliert, sie gibt allen artig die Hand, wischt sie hin und wieder an ihrem Kleid ab, wirft ärmliche Blumen, die sie nicht behalten mag, hinter sich, sie küßt widerstrebend einen krätzigen alten Mann, wischt sich mit mehreren Taschentüchern den Mund ab, man küßt ihr auch den Kleidsaum, manche machen vor ihr auch ein Kunststück, dann applaudiert sie, nachdem der Haushofmeister sie angestoßen hat.) (KD 8)

Een dergelijke verwaande houding bevat een zweem van infantiele wreedheid, die terugkeert in haar gedrag tegenover de dwerg. Dresden slaagde in zijn opzet om de infante grotendeels terug te buigen naar haar literaire voorbeeld. Zij is een ‘*femme fatale* in wording’ die gekenmerkt wordt door een kinderlijk wreed gedrag. Net zoals bij Wilde is zij wreed, maar haar wreedheid wordt veeleer afgeschilderd als het ondoordachte spel van een kind, dat verwend is, maar in principe niet opzettelijk handelt. Bij de dood van de dwerg reageert deze infante harteloos en onverschillig. De dwerg was voor haar niets anders dan een speelobject dat stuk ging omdat zijn hart brak. Haar laatste zin luidt boos en cynisch: “[D]ann will ich ein Spielzeug, das kein Herz hat” [KD 24]).

2.2.4 Conclusie

In het eerste kwart van de twintigste eeuw ontstonden twee opera-adaptaties die nauw met elkaar zijn verbonden. *Die Gezeichneten* en *Der Zwerg* gaan enigszins of volledig terug op dezelfde brontekst van Wilde. Beide componisten werden in Wenen opgeleid onder meer bij Robert Fuchs en behoorden tot hetzelfde cultuurhistorisch universum. Beiden werden aangetrokken door de thematiek van dezelfde literaire brontekst, die vanwege

zijn complexiteit een typisch product van de ‘Wiener Moderne’⁹¹ is. Schreker en Zemlinsky werden in de muziekgeschiedenis lang vergeten, maar beide componisten hebben sinds de interesse voor de ‘Entartete Musik’ – die onder meer is veroorzaakt door het herhalen, nu met commentaar, van de tentoonstelling in 1988 – de kans gekregen zich te rehabiliteren.

De ‘tragedie van de lelijke man’, die voor het eerst verschijnt in de danspantomime van Schreker en later verder is uitgewerkt zowel in *Die Gezeichneten* als in *Der Zwerg*, is een typisch getuigenis van de genderproblematiek zoals die zich ook bij artistieke tijdgenoten opwierp. Het beeld van vrouwen en hun maatschappelijke rol, de verhouding tussen de seksen en de bijbehorende seksuele mechanismen zijn onderwerpen die Schreker, Klaren en Zemlinsky met hun tijdgenoten verbinden. De vrouwelijke psyche en de vrouwelijke seksualiteit zijn in die periode niet alleen doorgedrongen tot de wetenschappen (de psychoanalyse en de seksuologie), maar zijn ook doorgestoten in de literatuur en de kunst. In Wenen worden beide onderwerpen sterk bediscussieerd omdat de relatie tussen wetenschap en kunst zeer intens is en er een wederzijdse bevruchting bestaat. Veel aandacht ging er uit naar het beeld van de kindvrouw. Thomalla herkende in de kindvrouw of *femme-enfant* een bepaald type van de *femme fragile*. Zij ziet het verlangen naar kuisheid, zuiverheid en onschuld weerspiegeld in dit motief. De inzichten uit de dieptepsychologie rond de eeuwwisseling trokken de onschuld van jonge meisjes in twijfel, waardoor de “keineswegs rein keusche erotische Zwischenzustand”⁹² een thema werd in de kunst en de literatuur. Heel wat kunstenaars en intellectuelen hebben zich tijdens de “Wiener Moderne”, artistiek of persoonlijk, opgehouden met jonge meisjes, zoals Adolf Loos, Peter Altenberg, Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Karl Kraus en Fritz Wittels.⁹³ Hoewel in die periode in Oostenrijk wettelijk geen geslachtsgemeenschap was toegestaan onder de leeftijd van veertien jaar, schreef Altenberg: “Eine Frau ist immer zu alt und nie zu jung!

⁹¹ De ‘Wiener Moderne’ kan historiografisch worden bepaald door een aantal vaste punten, die echter leiden tot een uiteenlopende datering van het tijdperk. Hermann Bahrs essay *Die Moderne*, die als een programmatische poging in ieder geval voor de schrijvers van “Jung-Wien” (met als voornaamste vertegenwoordigers Arthur Schnitzler, Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann en Felix Salten) de functie van een manifest vervulde, werd gepubliceerd in 1890. Cultuurhistorisch is het logisch het begin van het Weense modernisme hierrond te dateren. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog bepaalt hoofdzakelijk het einde van de periode. Op het gebied van beeldende kunst sluit 1918, het jaar van de dood van Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser en Otto Wagner, het tijdperk af. Als men in de muziekgeschiedenis bijvoorbeeld Schönbergs overgang naar de vrije atonaliteit en later naar de dodecafonie als oriëntatiepunten ziet, zouden de jaren 1907-1908 (premières van het eerste en tweede strijkkwartet en van de eerste kamersymfonie) en 1921 (ontwikkeling van de twaalftoonstechniek en toepassing in de pianosuite, opus 25) veel belangrijker zijn als mogelijk einde van de ‘Wiener Moderne’ dan de jaren van de Eerste Wereldoorlog.

⁹² A. Thomalla, p. 71.

⁹³ Fritz Wittels [alias Avicenna], “Das Kindweib”, in: *Die Fackel*, jrg. 9, 1907, nr. 230-231, pp. 14-33, p. 15 en 27: Wittels beschreef het “Kindweib” als “ein wahres moralisches Ungeheur, (...) unklug wie ein Kind, aber wo es um Liebe geht, übertrifft es in jungen Jahren an Weisheit die Erfahrensten.”

Das Gesetz schreibt uns vor: von vierzehn an! Aber das Gesetz ist nicht von Künstlern entworfen. Unser Geschmack sagt: In jedem Alter, wenn Du nur schön bist!”⁹⁴

De geadapteerde tekst plaatst een twaalfjarig meisje centraal, desalniettemin hebben Schreker en Klaren ervoor gekozen een jonge volwassen vrouw te tekenen. Bij de eerste kan deze keuze verklaard worden door de vraag van Zemlinsky naar een libretto dat de ‘tragedie van de lelijke man’ verwerkt en er van een autobiografische invloed sprake is. Deze persoonlijke invalshoek vond ook zijn weerslag in de bewerking van Klaren, die de infante tevens ouder maakte omdat hij de filosofie van Weininger wenste toe te passen en zo de relatie tussen de dwerg en de prinses als een representatieve verhouding tussen man en vrouw wilde doen begrijpen.

De Weense kunstenaars en intellectuelen – met Karl Kraus als pleitbezorger⁹⁵ – gingen met eerbied om met de werken van Wilde, voor wie maskers en vermommingen cruciale voorwaarden waren voor de esthetische waarheid. De spanning tussen het oppervlakkige uiterlijk en de innerlijke natuur was een centraal thema van de esthetische cultuur van het fin de siècle en werd nergens scherper gewaardeerd dan in Wenen. Schrekers en Klarens obsessie voor dit spel van schijn verbindt hen met tijdgenoten zoals Hugo Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Klimt, Freud, en Berg.

De unieke ontstaansgeschiedenis, de invloed van *The Birthday of the Infanta*, een aantal duidelijke analogieën en het effect van de ideeën van Weininger verbinden beide opera’s. Het ontstaan van *Die Gezeichneten* is ontegenzeggelijk gerelateerd met de genese van *Der Zwerg*. Eigentijdse critici merkten de inhoudelijke samenhang op tussen de werken van Zemlinsky en Schreker.⁹⁶ Voor Zemlinsky was ‘de tragedie van de lelijke man’ een autobiografisch uitgangspunt. Bij Schreker ontwikkelde de tragedie zich in verschillende stadia. Eerst werd de kunstenaar aangetrokken en verstoten door de onbereikbare vrouw Grete Jonasz, daarna volgden de creatie van de danspantomime voor de Kunstschau, het aspect van de afgewezen lelijke man in het verzoek van Zemlinsky (wat leidt tot het schrijven van het libretto) en uiteindelijk de fusie met eigentijdse denkbelden in het muziekdrama *Die Gezeichneten*.⁹⁷

Dat Zemlinsky zich met zijn vraag naar een libretto tot Schreker wendde, lijkt ongewoon. Schreker was op dat moment als componist weinig en als librettist nog niet

⁹⁴ Sander L. Gilman, *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, p. 53. Citaat Altenberg uit: Ernst Randak, (Hrsg.), *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten*, Graz, Wien, Stiasny, 1961, p. 126.

⁹⁵ Zie: Edward Timms, “Wilde, Nietzsche und die Rolle des Künstlers. Der Einfluß Wildes”, in: *Karl Kraus. Satiriker der Apocalypse*, Wien, Deuticke, 1995, pp. 268-273.

⁹⁶ Zoals Rudolf St. Hoffmann, “Von Schrekers jüngstem Schaffen”, in: *Musikblätter des Anbruch*, jrg. 5, 1923, nr. 5, pp. 142-144.

⁹⁷ Behalve de ideeën van Weininger kunnen ook de geschriften van Friedrich Nietzsche en van Sigmund Freud van invloed geweest zijn bij het schrijven van het libretto. Zie hierrond: D. Klein, pp. 98-118 en 163-185. Deze beïnvloeding valt buiten de grenzen van dit onderzoek, maar kan een interessant onderwerp zijn voor verdere studie.

bekend. De eerste van een hele reeks opera's op eigen libretto's ging pas op 18 augustus 1912 in première. Het was *Der ferne Klang*. De gemeenschappelijke interesse met betrekking tot het onderwerp moet een rol hebben gespeeld. Het verbinden van een seksenstrijd, erotisch gekleurde vernedering en fysiek lijden hielden zowel Zemlinsky als Schreker bezig. De samenhang met betrekking tot het genderthema blijkt uit het gebruik van de theorieën van Weininger die een achtergrond vormen voor *Die Gezeichneten* en voor *Der Zwerg*. In de opzet van de personages Carlotta/Alviano en Donna Clara/der Zwerg spelen elementen ontleend aan de psychologie van Weininger een centrale rol. Deze elementen en de gevolgen die eruit voortvloeien treden op als determinanten bij de interne ontwikkeling van de personages.

Beide opera's vertellen het verhaal van 'de Schone en het Beest,' een gegeven dat Schreker doortrekt tot een driehoeksverhouding. De mannelijke protagonisten Alviano en de dwerg tonen een markante overeenkomst. Een opvallende gelijkenis heeft te maken met spiegels. De bekentenis in de atelierscène in het tweede bedrijf dat Alviano alle spiegels heeft verboden in zijn paleis ("Mir ... der aus den Räumen, die er bewohnt – die Spiegel verbannt!" [G 106]), vertoont gelijkenissen met de vreselijke zelfontdekking van de dwerg in de spiegel. Door de schrik van de dwerg voor zijn eigen spiegelbeeld als een indicatie van seksuele inferioriteit te duiden werd de protagonist van Klaren een kopie van Alviano.

De ideeën van Weininger zijn met een vertraging van één tot bijna twee decennia door Schreker en Klaren in een muziekdramatische vorm verwerkt. Weiningers parafrasering van vrouwen als amorele wezens die een gevaar voor de man inhouden komt in de figuur van zowel Carlotta als Donna Clara te voorschijn. De tekening van de vrouwelijke personages wordt ook bepaald door analogieën. Bij Schreker en Klaren is de twaalfjarige infante een volwassen vrouw. Beiden hebben karakteristieke trekken uit het arsenaal van de *femme fatale* en de *femme fragile*. Carlotta bundelt elementen van die artistieke vrouwentypes in zich. Zij ontwikkelt zich in deze symbiose tot een complex karakter. Donna Clara bezit eigenschappen van een *femme fatale* door haar meedogenloze, te gronde richtende houding tegenover de man. De moederfiguur is bij Klaren sterk uitgewerkt in het personage Ghita. Met Ghita voegt Klaren een dimensie toe die ontbreekt bij Schreker en bij Wilde. Mededogen en menselijkheid worden gekoppeld aan een vrouwelijk personage dat duidelijk contrasteert met de harteloosheid van de infante. Het motief van de wegwijnende *femme fragile* en het motief van de verering van het dode lichaam komen in deze adaptaties niet aan bod.

Het sprookjesachtige karakter van de brontekst verdwijnt in beide opera's naar de achtergrond door de accentuering van de interpersoonlijke aspecten in de verhouding tussen de mooie vrouw en de misvormde man. Zowel bij Schreker als bij Klaren mengt het verhaal van de prinses en de dwerg zich met een psychologie van de seksen, gebaseerd op de ideeën van Weininger. Hij poneert dat de vrouw principieel desastreus is voor de ontplooiing van de man. Als gevolg van haar mentale en

fysiologische minderwaardigheid kan zij nooit de essentie van zijn wezen vastleggen. Klaren verweefde handig deze opvattingen met de stof van het originele sprookje in zijn libretto voor *Der Zwerg*. De belangstelling voor de seksuele karakterologie van Weininger door Klaren wordt weerspiegeld in diens aanpassingen aan Wildes verhaal. Klaren maakt de man tot kunstenaar, daar waar Schreker in *Die Gezeichneten* het ware kunstenaarschap aan een vrouw toekent. De wijzigingen hebben het unieke doel de onderlinge seksuele strijd tussen twee volwassen individuen zo weer te geven dat ze overeenkomen met de eigentijdse ideeën. Schreker dicht zijn hoofdpersonen unieke seksuele intenties toe die de actie aandrijven. Carlotta benadert Alviano met een schijnbaar artistiek gemotiveerd verzoek, dat echter op een erotisch verlangen is gebaseerd. Alviano sublimeert zijn onvervulde driften in een esthetisch bouwwerk; zijn omgeving gebruikt het voor orgieën. Tamare gebruikt zijn stralende verschijning voor zijn vrouwelijke veroveringen, waarmee hij opschept. In deze uitgangspositie is het fundamentele conflict van het sprookje (de schone versus het beest), zeker nog aanwezig, maar het wordt op veel lagen doorbroken en over verschillende motivatieniveaus verdeeld. Vooral het gedrag van Carlotta is in dit opzicht ambivalent. Gedurende de eerste twee bedrijven is haar wil gefixeerd op de voleindiging van het portret. Pas na de voltooiing van het portret lijkt haar verlangen van richting te veranderen en van het kunstwerk op de sekspartner over te gaan. In *Die Gezeichneten* belichaamt Tamare het lustprincipe van de schone, voor wie het doel erotische vervulling is. Parallel in *Der Zwerg* vermeldt Donna Clara ook een schijnbaar mooi gebouwde bewonderaar, die echter niet op het toneel verschijnt. Fysieke schoonheid laat haar niet koud, want ze bekent: “[D]enn ich liebe die heilige Schönheit” (K 21).

Het principe waarbij het goede het kwade bestraft, komt in beide opera's niet tot ontplooiing. Een duidelijke afbakening tussen goed en kwaad vinden we ook niet bij Wilde. De infante is in haar spel met de dwerg harteloos. De dwerg is medeplichtig aan zijn tragedie, omdat hij zich van zijn zelfbewustzijn (bewust of onbewust) afsloot. Klein ziet hierin een aspect dat zowel bij Schreker als bij Klaren wordt weerspiegeld: de vrouw kan niet exclusief de schuld krijgen van de tragedie van de lelijke wanneer haar suggestieve verleidingskracht hoop heeft gewekt en dit individu denkt – door gebrek aan zelfreflectie – het enige doel van deze verleiding te zijn.⁹⁸

In 1981 bewerkte Dresen de ‘tragedie van de lelijke man’ van Zemlinsky en Klaren tot een versie die de opera opnieuw in overeenstemming bracht met *The Birthday of the Infanta*. De twaalfjarige infante en de lelijke gebochelde kolenbranderszoon zijn de hoofdpersonages van deze adaptatie. De prinses is opnieuw een ‘*femme fatale* in wording’ die een grote aantrekkingskracht uitoefent op de gebochelde man, maar niet

⁹⁸ D. Klein, p. 80.

rechtstreeks zijn dood veroorzaakt. De kinderwereld treedt opnieuw naar voren en de relatie tussen de personages wordt onschuldiger. Nochtans heerst in deze periode in navolging van de seksuele revolutie een vrijere seksuele moraal. De nieuwe seksuele vrijheid van de jaren zestig leidde tot een permissieve periode.⁹⁹ Een weerklink hiervan valt niet zozeer in dit libretto te lezen. Sinds de jaren tachtig ging de sociologie zich meer interesseren in de positie en de beeldvorming van kinderen in de samenleving, in kindermisbruik en kinderrechten.¹⁰⁰ Het is in deze maatschappelijke context dat Dresen kinderen in de adaptatie opnieuw op het voorplan heeft geschoven. Hij vond daarmee aansluiting bij enkele opera-adaptaties voor een specifiek publiek die vanaf de jaren vijftig op de operabühne verschenen. De hierna volgende adaptaties uit 1956 en 1963 waren respectievelijk voor jongeren en kinderen bedoeld en grepen terug naar de oorspronkelijke jonge personages.

⁹⁹ Zo werd in 1981 in een verkiezingsprogramma van de Alternativen-Grünen-Initiativen-Liste in Göttingen zelfs gepleit voor tolerantie ten aanzien van pedofielen. Het legaliseren van geweldloze seksuele betrekkingen tussen kinderen en volwassenen maakte deel uit van een heel pakket aan eisen die de discriminatie van homoseksuelen in de Duitse maatschappij moest beëindigen. De alinea rond pedofilie glipte zo het partijprogramma binnen, maar werd midden de jaren tachtig geschrapt. Drie decennia nadat de pedofilie-paragraaf werd opgenomen, beroerde hij nog de Duitse politiek. Zie: Cordula Eubel, "Trittin und die Pädophilie-Debatte. Was im Wahlprogramm von 1981 stand", in: *Der Tagespiegel*, 16 september 2013, op: <http://www.tagesspiegel.de/politik/trittin-und-die-paedophilie-debatte-was-im-wahlprogramm-von-1981-stand/8800298.html> [15 september 2016].

¹⁰⁰ Bea Van den Bergh, "Kindbeeld in context. Wisselwerking tussen maatschappelijke en wetenschappelijke benadering van kinderen", in: *Ethiek en maatschappij*, jrg. 1, 1998, nr. 4, pp. 92-115, p. 92. Deze belangstelling was vanaf de jaren zestig binnen de sociale wetenschappen op gang getrokken in navolging van de studies van historici zoals Ariès: Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Pion, 1960.

2.3 Opera's voor een jong publiek

*What greater joy is there in life but the living of it?
You can go to the forest, Infanta! Isn't that right cricket?
There, he says, "All you have to do is do it!!" (N 79)
Ron Nelson – *The Birthday of the Infanta**

2.3.1 Ron Nelson, *The Birthday of the Infanta*, 1956

2.3.1.1 Algemeen kader

Het is pas in de jaren vijftig en meer dan drie decennia na de première van *Der Zwerg* dat opnieuw een opera opduikt die werd geïnspireerd door het sprookje van Wilde. *The Birthday of the Infanta*, de kameropera¹⁰¹ in één bedrijf van Ron Nelson¹⁰² (1929) op een eigen libretto is ontstaan gedurende 1954-1955. De première vond plaats op 14 mei 1956 op het Festival of American Music in de Eastman School of Music te Rochester, New York.

Situering

Ron Nelson is een hedendaagse Amerikaanse componist, dirigent en muziekpedagoog. Nelson kreeg erkenning als componist van koorwerken, orkestwerken en composities voor band. Daarnaast componeerde hij ook twee opera's, muziek voor film en televisie en heel wat instrumentale werken. Van 1948 tot 1956 studeerde Nelson aan de Eastman School of Music. In 1953 werd hij er Master of Music en in 1957 Doctor of Musical Arts. *The Birthday of the Infanta* werd gecomponeerd in functie van zijn doctoraat. In 1955 studeerde hij met een studiebeurs in Parijs aan de École Normale de Musique en aan het Conservatoire National Supérieur de Musique. Terug in de Verenigde Staten werd hij in 1956 professor aan de muziekfaculteit van de Brown University. Van 1963 tot 1973 was hij hoofd van het Music Department; in 1993 werd hij geëmeriteerd. In 1991 kreeg hij als eerste musicoloog de Acuff Chair of Excellence in the Creative Arts-Award. In 1994 werd hij met de Medal of Honor van de John Philip Sousa Foundation in Washington D.C.

¹⁰¹ Omschrijving van "Chamber Opera", in: *Oxford Music Online*: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05380?q=chamber+opera&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [15 maart 2016]: "A term used to designate 20th-century operas of small and relatively intimate proportions using a chamber orchestra. Examples include Strauss's *Ariadne auf Naxos* (1916), Hindemith's *Cardillac* (1926, revised 1952), Stravinsky's *The Rake's Progress* (1951) and Britten's *The Turn of the Screw* (1954). The term has also been applied, retrospectively, to small-scale 18th-century works such as Pergolesi's *La serva padrona* (1733)."

¹⁰² Homepage van Ron Nelson: <http://www.ronnelson.info/> [15 maart 2016].

bekroond. Hij componeerde in opdracht van binnen- en buitenlandse orkesten en organisaties en was gastcomponist en -dirigent aan verschillende universiteiten in de Verenigde Staten.

Veertien dagen na de première, op 28 mei 1956, publiceerde *Time* een positieve commentaar op de nieuwe opera:

The Birthday of the Infanta, by Ron Nelson, 29, graduate student at Rochester's Eastman School of Music, and composer of promotional-film sound tracks. Following Oscar Wilde's story, a dwarf falls in love with a Spanish princess and persuades her to set up her throne in the forest. The scheme is frustrated by the captain of the guard, and tragedy closes in. The music reminded listeners of both Puccini and Menotti, and suggested that Birthday will have many happy returns.¹⁰³

Na de première slaagde het werk er in gedurende enige jaren repertoire te houden. Er waren opvoeringen in 1959 tijdens het Eastman Theater Festival, in 1963, 1967, 1973 en 1974 in het Opera Theatre van Rochester (NY), van 1968 tot en met 1974 jaarlijks in de Met Opera Studio, in New York, in 1977 aan de Indiana University Bloomington, in 1979 aan de University of Maryland in College Park en ten slotte in 2007 aan de Gardner-Webb University in Boiling Springs (NC). Onder leiding van Walter Proost beleefde het werk in Antwerpen zijn Europese première. Op 19 januari 1981 presenteerde de Vlaamse Kameroopera twee eenakters van hedendaagse Amerikaanse componisten. *Captain Lovelock* (1953), de enige opera van John Duke, werd opgevoerd samen met de kameroopera van Nelson. Hugo Heughebaert beschreef in *Ons Erfdeel* de kwaliteiten van *The Birthday of the Infanta*:

De muziek is heel en al op de sfeer en inhoud van het gebeuren afgestemd. Ze is traditioneel, tonaal en met een bescheiden modern tintje opgefrist. Brede lyrische zinnen wisselen er af met enkele dramatische passages en heel veel suggestieve schildering. Vooral het orkest is gedifferentieerd uitgeschreven: naast Raveliaanse betovering of Oosterse sfeerschepping ook furieuze geladenheid of archaïstische sereniteit. Het doet meer dan enkel begeleiden; het schildert, commentarieert en waar nodig stuwt het de handeling.

Aan de presentatie van beide eenakters was veel zorg besteed, zowel muzikaal als scenisch. (...) De voorstelling van *The Birthday of the Infanta* was in de regie van Gabriel van Landeghem op bepaalde ogenblikken zelfs ontroerend. Anne-Marie

¹⁰³ <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,937399,00.html> [15 maart 2016]. Op 18 juni gevolgd door de lezersbrief: "Sir: Many thanks for the mention of my opera, *The Birthday of the Infanta*, in your issue of May 28. The "happy returns" are already coming in with eleven performances in the offing, publication and recording. A small correction, though – my age is 26. RON NELSON Rochester"; <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,862204-3,00.html> [15 maart 2016].

Vliegen (infante) en Dirk van Croonenborgh (dwerg) beleefden hun rol door en door en interpreteerden hun zangpartij zuiver en expressief. Twee ontlukende solisten met acteertalent en stemkwaliteiten, geknipt voor de kameropera.¹⁰⁴

De opera richt zich tot jongeren uit de graden zeven tot en met twaalf (ongeveer twaalf tot zeventien jaar) uit het Amerikaanse onderwijssysteem. Volwassenen of studenten kunnen het werk uitvoeren. Van deze kameropera ontstond in 1956 een Franse versie, *L'anniversaire de l'infante*, in een vertaling van Daisy Cazaubon. De muziek werd bewerkt door de Franse componisten Claude Prey en Tony Aubin, bij de laatste had Nelson in Parijs gestudeerd.

Plot

Op haar verjaardag wordt de streng opgevoede infante vergast op een ongewone attractie. Zij krijgt van haar oom Don Pedro een dwerg als geschenk. De infante overtuigt de dwerg te dansen door hem haar bloem als beloning te beloven. De dwerg danst voor de prinses, die sympathie voor dit natuurwezen opvat. Hij bezingt de schoonheid en de natuurlijkheid van het woud en haalt de infante over om mee te gaan naar zijn bos. Don Pedro brengt het koppel terug. Als straf confronteert de gouvernante Mara de dwerg met zijn spiegelbeeld. De dwerg kan de waarheid niet aan en sterft.

2.3.1.2 Adaptatie

Nelson stond aan het begin van zijn carrière toen hij *The Birthday of the Infanta* adapteerde en toonzette.¹⁰⁵ Het werk is een korte kameropera. Zonder muzieknootatie telt het libretto amper dertien pagina's. Het libretto is een vrije adaptatie door de componist. De reden waarom Nelson voor dit sprookje koos, verduidelijkte hij als volgt: "The Wilde short story, with its play on Beauty and The Beast, intrigued me."¹⁰⁶

¹⁰⁴ Hugo Heughebaert, "Nieuwe directie en verjongde geest in de Vlaamse Kameropera", in: *Ons Erfdeel*, jrg. 24, 1981, nr. 2, pp. 288-290, p. 289.

¹⁰⁵ E-mail van Ron Nelson 11 januari 2009: "Thank you for your interest in The Birthday of The Infanta. The opera was written in 1954-55 in partial fulfillment of the requirements for my doctorate in composition from The Eastman School of Music. I believed, erroneously as it turned out, that there was a bright future for chamber opera and particularly for chamber opera performed on TV. Hence the performance time of about 50 minutes. The Wilde short story, with its play on Beauty and The Beast, intrigued me. But the story seemed more suited to ballet than opera. So I introduced much more interaction and empathy between The Infanta and the Dwarf (soprano and bass). And I added two characters, Mara and Don Pedro (alto and tenor). I'll leave it to you to analyze the differences between the original story and my treatment. The opera initially had many performances by the Metropolitan Opera of New York traveling company. There have been few in recent years. I'm fairly certain that, had a general interest in chamber operas developed as I predicted, I would have devoted more of my efforts to the medium."

¹⁰⁶ E-mail van Ron Nelson 11 januari 2009.

De personages in deze kameropera zijn The infanta of Spain and the Indies, de dwerg, Mara en Don Pedro. De componist verklaarde dat hij de karakters Mara en Don Pedro had toegevoegd, echter, de broer van de koning komt bij Wilde ook voor. Mara zorgt voor de infante en is zo vergelijkbaar met de hertogin van Albuquerque. De rol van Mara is veel actiever dan deze van de onsympathieke hertogin bij Wilde. Mara speelt zoals Ghita bij Zemlinsky een prominente rol, maar is in tegenstelling tot Klarens personage geen positieve figuur. Mara wijst de infante steeds op haar positie als toekomstige koningin (“You must walk like a Queen, head up !, erect !” [N 6]) en zij gebiedt haar telkens opnieuw haar eed te reciteren:

I am the Infanta of Spain and the Indies.
I am descended from the Royal family.
I have Royal blood.
I was born to rule the people of Spain and the Indies.
My duty is to the people of Spain and the Indies.
I will rule them justly in the eyes of God... (N 16-17)

Als de infante en de dwerg naar het bos zijn vertrokken, wijzigt de houding van Mara. Zij uit haar ongerustheid, haar onbegrip en ook haar zelfmedelijden: “How could she do such a thing?, after all I’ve done for her! I’ve raised her as if she were my own daughter, watched over her as if she were my own daughter; how could she do such a thing? How could she do this to me after all I’ve done for her?” (N 86-87)

Na de dans van de dwerg volgt een lange dialoog tussen beide personages. Uit deze conversatie blijkt de sympathie van de infante voor de dwerg en haar interesse voor de beschrijving van zijn leven in het bos. Het is een ode aan het natuurleven. Sommige zinsneden komen quasi letterlijk uit het sprookje, zoals de opsomming van de dansen die de dwerg beheerst (“the dance in red rainment”, “the dance in blue sandals over corn”, “the dance with white snow wreaths over snow in winter”, “the blossom dance through the orchards in spring” [CW 231 en N 53-54]) en de beschrijving van de halsband die de dwerg zou maken (“a necklace of red byrony berries” [CW 231 en N 72]). Het thema van de vrijheid waarvoor het natuurleven in het bos symbool staat, plaatst Nelson in scherp contrast met de plicht die hij symboliseert door de eed. Deze adaptatie realiseert de droom van de dwerg om de infante zijn woud te tonen. Toch is het resultaat van deze kameropera hetzelfde: de dwerg wordt geconfronteerd met zijn spiegelbeeld, kan zijn eigen verschijning niet verdragen en sterft. De opera eindigt met dezelfde treffende woorden uit de geadapteerde tekst: “[F]or the future.... let those who come to dance for the Infanta... not have hearts!!” (N 107). In de context van deze adaptatie wijzen deze woorden naar een gevoel van onvermogen. De kleine prinses is niet harteloos of wreedaardig, maar gekwetst door wat is gebeurd. Zij begrijpt dat het hof geen ander wezen in haar omgeving tolereert. Indien zich ooit nog iemand aandient, wenst ze iemand zonder hart want die kan men niet vernietigen.

De mannelijke protagonist

De eerste voorstelling van de dwerg komt van Don Pedro, die zijn vangst in het bos beschrijft: “[A] strange little fellow, dressed in tattered clothes, quite ugly and crooked; quite bent and warped” (N 19-20). Deze kleine mismaakte man werd geketend en is bang. De dwerg komt vlug onder de indruk van de infante. Hij interpreteert haar vriendelijkheid als een teken van liefde: “I know she must love me, I know she must love me; why else would she give me this rose?” (N 35-36).

In deze adaptatie werd de dwerg in het bos al onbewust in aanraking gebracht met zijn spiegelbeeld. De dwerg ziet er in de weerspiegeling van het water in de beek een “grotesque misshapen thing” met een “horrible ugly face” (N 67). Hij bezweert de infante te beschermen tegen dit verschrikkelijke beest dat onder de grond leeft.

Voor Mara is de dwerg duidelijk een boosdoener. Hij nam de prinses mee naar het bos. Het is door haar actie dat na hun terugkomst de tragedie van de dwerg geschiedt. Mara ziet een manier om hem uit te schakelen. In het onuitgesproken besef dat de dwerg zijn wanstaltig uiterlijk niet kent, trekt Mara het wandkleed voor de spiegel weg. De dwerg verschiet als hij het monster ziet. Net zoals Wilde de voorstelling van een echo naar voren schuift, vergelijkt ook deze kleine man zijn weerspiegeling met een echo van een beeld: “Many times I’ve called out in the forest and the echo answered me. Is it possible? Does sight have an echo too?” (N 101-102) Hij komt tot het besef dat hij zichzelf ziet (“Oh God! I am the beast!! I am the monster” [N 102]) en sterft.

2.3.1.3 Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven

De verjaardag van de infante verloopt zoals alle andere dagen aan het hof: de prinses oefent de koninklijke houding en de koninklijke eed, er is geen feest, er zijn geen gasten en geen optredens. Kan de infante bij Wilde op haar verjaardag uitzonderlijk met andere kinderen spelen, dan maakt Nelson geen uitzondering en blijft ze boven haar onderdanen staan: “You will be the Queen, and a future queen does not play with her subjects” (N 8). Enkel het geschenk van Don Pedro maakt het verschil.

In tegenstelling tot in de tekstbewerkingen van Klaren en Dresen heeft de infante geen naam. Haar aanduiding is wel specifiek dan bij Wilde, Nelson noemt haar de “Infanta of Spain and the Indies.” Deze infante lijkt totaal verweesd, zelfs de familieband met haar oom Don Pedro wordt niet echt vermeld. Bovendien is ze heel eenzaam. Het gedrag van de kinderen die ze ziet lopen en spelen, lachen en zingen staat in schril contrast tot haar eigen treurigheid en eenzaamheid: “They never seem to be really sad and never seem to be lonely” (N 9). “But Mara, I get so lonesome” (N 11) zet haar situatie kracht bij. Alle door de dwerg beschreven activiteiten in de vrije natuur komen overeen met alles wat de infante de spelende kinderen ziet doen en wat haar is ontzegd. De prinses heeft vlug door dat er een groot verschil bestaat tussen het vrije leven van de dwerg en de strikte regels waaraan zij is onderworpen. Het is de prijs die de infante

betaalt om de troon te bestijgen want het is haar plicht ooit het land te regeren en de volgende koningin te worden:

To run, to dance, to laugh, and sing songs; with not a worry, fear, or care.
But al these things are not for a princess who must give her life to a chair.
As Mara says, "A princess had her oaths to keep, a position that she was born to
meet, her blood is now at the peasants feet."
A lonely life just to take a seat! (N 54-56)

Het contrast tussen hun beider leefwerelden is aanzienlijk. De verleiding om de dwerg naar zijn woud te volgen is hierdoor heel groot. Met haar vlucht tracht zij zich los te breken uit de ketenen die haar status met zich meebrengen.

Van bij het begin tekent Nelson de infante als een slachtoffer van haar status. Zelfs op haar verjaardag moet zij oefenen voor haar latere koningschap door op een koninklijke manier te leren stappen en haar koninklijke eed te reciteren (N 6). Wanneer Mara haar uit de weg wil vanwege de geplande confrontatie van de dwerg met zijn spiegelbeeld, beroept de infante zich op haar status: "I'm staying! Are you forgetting that I am the Infanta?" (N 97). Deze uitspraak en haar ontsnapping met de dwerg zijn de enige momenten van protest in het zo volgzame gedrag van de infante.

De dwerg is voor de infante het middel om haar eenzaamheid te doorbreken. Zij ziet hem als haar nieuwe speelmakker (N 29). Ze vindt hem "a sweet little man" (N 70). Tevens is ze zorgzaam. Ze trekt zich het lot van de dwerg aan en werpt zich op als een moederfiguur: "He will stay here in this room, I do not want him put in the tower. He might catch cold" (N 30). Zij brengt hem een kom pap. Ze wil hem kleden in mooie kleren en hem tot haar persoonlijke nar ("my little jester" [N 42]) maken. De dwerg betekent voor de infante de bondgenoot die ze nooit had. Nochtans volgt ze hem niet onmiddellijk naar zijn bos. Ze is plichtsbewust en herinnert zich haar taak: "I was born to rule this land, and rule this land I must!" (N 75) en "For as the future queen, my life is for the people of Spain" (N 78). Slechts enkele uren kan ze van de vrijheid genieten. Eens terug in het kasteel tracht ze de dwerg te beschermen. De infante neemt het op voor de dwerg en wil niet dat men hem slaat. Na de confrontatie met de spiegel tracht ze hem met een leugen te sussen: "Little dwarf, you're the most handsome man in the world. We will have fun together, we'll run and play and laugh and sing songs" (N 104). Ze kan zijn noodlot echter niet ombuigen.

Als de dwerg gestorven is, wordt alles weer het oude. Opnieuw reciteert ze haar eed opdat ze zich bewust zou zijn van haar functie en taak in het Spaanse koninkrijk. Haar situatie in de gouden kooi kan niet wijzigen. Daar is geen plaats voor een ander levend wezen. En als een ander in haar nabijheid wordt gedood, laat het dan iemand zijn zonder hart die men niet te gronde kan richten. Er schuilt enorm veel onmacht in haar laatste woorden. Niet de infante zelf, maar wel haar entourage bezegelen het lot van de dwerg. Zij blijft achter met het verlies en een pijnlijke herinnering.

In deze adaptatie zijn amper sporen terug te vinden van de literaire motieven uit *The Birthday of the Infanta*. Alle verwijzingen naar een *femme fatale* of naar een wreed of harteloos kind zijn verdwenen. Het motief van de *femme fragile* is evenmin uitgewerkt; de aanbidding van het dode vrouwenlichaam ontbreekt. De referenties aan de koning en de dode koningin en de scène waarin de koning-weduwnaar het dode lichaam van zijn echtgenote bezoekt, zijn weggelaten. De zorg en de voorbereiding op het nakende koningschap zijn overgenomen door Mara en Don Pedro (N 14). Er is één toespeling op de overleden moeder wanneer Mara alludeert op het feit dat zij door de koningin is aangesteld om over de infante te waken en haar te begeleiden: “When your mother the queen died she appointed me to watch over you and guide you” (N 12). Het verwijderen van de literaire motieven kan te wijten zijn aan uiteenlopende factoren. Nelson vereenvoudigde het sprookje om zeker tegemoet te komen aan het doelpubliek (twaalf- tot zeventienjarigen) en aan het genre van de kameropera. Daarnaast herkende hij het motief van ‘de Schone en het Beest’ in het sprookje (cf. Dl. 2 Hfdst. 2 n. 105) en verwerkte hij dit motief in zijn adaptatie. In *La belle et la bête* leert de heldin het beest lief te hebben om wat hij is. Zij wendt zich niet van hem af om hoe hij eruit ziet. In het libretto van Nelson zet de prinses, net als ‘la belle,’ haar hart open voor de dwerg. Zij apprecieert zijn dans (“That was beautiful” [N 4]), ze ziet een weerspiegeling van zijn goede inborst in zijn ogen: “[T]hey’re as soft and gentle as a fawns” (N 4) en zal voor hem zorgen. De keuze om meer aandacht te besteden aan dit motief van ‘de Schone en het Beest’ heeft in het nadeel gespeeld van een mogelijke uitwerking van de *femme fatale* en de *femme fragile*.

De tekening van deze infante staat volledig in contrast met het wrede wezen in het oorspronkelijke sprookje. Tegenover het harteloze schepsel uit het origineel tekent deze infante zich af als een meisje met een hart. Als de dwerg het heeft over het monster in het bos, begrijpt de infante de onwetendheid van de dwerg, maar gaat daar niet op in. De jonge prinses is hier een kinderlijke figuur die gebukt gaat onder een streng protocollair milieu. Het feit dat de operabewerking bedoeld is voor adolescenten kan Nelson ertoe hebben aangezet de infante zo te tekenen. Als er toch enige affiniteit is met een literair type, dan is het met een *femme fragile*. De infante is het slachtoffer van de rigide omgeving waarvan zij volledig afhankelijk is. Zij sterft daar niet aan, maar zij blijft wel een gevangene in haar gouden kooi.

2.3.2 Richard Stoker, Sean Vincent, *The Birthday of the Infanta*, 1963

2.3.2.1 Algemeen kader

The Birthday of the Infanta is een kinderopera in één bedrijf van Richard Stoker¹⁰⁷ (1938) op een libretto door Sean Vincent en R. Stoker. De première door de Arts Educational Trust vond op 12 juli 1963 plaats in de St Pancras Town Hall in Londen.

Situering

Enkele jaren na de Amerikaanse première van Nelsons werk ging in Londen de gelijknamige kinderopera *The Birthday of the Infanta* in première.¹⁰⁸ De Engelse componist adapteerde samen met Vincent het sprookje tot een operalibretto. *The Birthday of the Infanta* is opus 19c in de oevrecatalogus van Stoker. Het werk werd in opdracht geschreven voor de Arts Educational Schools voor een opvoering door hun studenten.¹⁰⁹ De uitvoering op 12 juni 1963 was de enige uitvoering.

De Engelsman Richard Stoker is een man van veel talenten. Hij is zowel uitvoerend muzikant, componist, leraar, musicoloog als schilder, acteur en auteur van poëzie, romans, kortverhalen, toneelstukken en een autobiografie. Hij studeerde aan de Huddersfield School of Music, aan de Royal Academy of Music en als Mendelssohn Scholar in Parijs bij de befaamde muziekpedagoge Nadia Boulanger, aan wie hij zijn dramatische cantate *Ecce homo* uit 1962 opdroeg. Stoker heeft altijd het componeren gecombineerd met lesgeven. Hij was leraar compositie aan de Royal Academy of Music tussen 1963 en 1987. Stoker heeft muziek getoonzet in bijna elke mogelijke vorm. Zijn oeuvre wordt wereldwijd uitgevoerd en uitgezonden. Stoker vond nog inspiratie in literair werk zoals voor de opera *Thérèse Raquin* uit 1975 naar het werk van Zola. Hij was gedurende elf jaar redacteur van *Composer. Journal of the Composers' Guild of Great Britain*. Over de Ier Sean Patrick Vincent, de librettist, is weinig informatie te vinden. Mevrouw Gill Stoker verklaarde de eenmalige samenwerking tussen haar echtgenoot en Vincent

¹⁰⁷ Homepage van Richard Stoker: <http://www.richardstoker.co.uk/> [15 maart 2016].

¹⁰⁸ Een kinderopera is een opera gecomponeerd voor en/of uitgevoerd door kinderen. Definitie en historisch overzicht bij Hugo Cole, "Children's Opera", in: *Oxford Music Online*: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901058?q=children%27s+opera&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [15 maart 2016]: "Since medieval times children have participated in musical dramas, whether such involvement originated within a church, a school or, later, a theatrical context. This article primarily discusses the history and development of operas for children to perform, rather than works that are particularly suitable for children to watch, such as Humperdinck's *Hänsel und Gretel* or Menotti's *Help, Help, the Globolinks!* Because of the very close links between school music education and the writing and performing of operas for children, especially from the end of the 19th century onwards, much of the article is concerned with the later history of the genre."

¹⁰⁹ Leerlingen en studenten vanaf de leeftijd van elf jaar. Zie: <https://artsed.co.uk/> [16 oktober 2016].

als een toeval.¹¹⁰ Vincent genoot in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw enige bekendheid als toneelauteur. De British Library bezit enkele gepubliceerde en onuitgegeven werken van hem.¹¹¹

The Birthday of the Infanta is een korte kinderopera van vijfendertig tot veertig minuten. Uitgetikt beslaat het libretto twaalf pagina's. De keuze voor het sprookje als brontekst werd volgens Gill Stoker bepaald door de herinneringen van haar man aan het werk.¹¹² Het bevatte voor hem een aantal intrinsieke elementen die de beoogde adaptatie ten goede zouden komen: "[A] strong dramatic element, as it consists of different characters performing for the Princess, so in effect it's like a play within a play. It also provides a good number of roles, suitable for a drama school with a lot of students to find parts for."¹¹³ De opera is gecomponeerd voor een uitvoering door jongeren of kinderen.¹¹⁴ De personages worden door solo- of koorzang of door mime en dans naar voren gebracht. De dwerg en de moeder in de proloog zijn rollen voor vocale solisten. De inbreng van de moeder is zo beperkt dat de rol van de dwerg eigenlijk de enige echte solistenrol is. De koorleden vertegenwoordigen elementen uit de natuur. Een aantal personages worden enkel uitgebeeld door mime en dans. Dit is zo voor de infante, de koning en een aantal nieuwe figuren (de bedienden, de Chinese man, de dochter, de koopman, de bankier, de arme man, de bok, het kind en mijnheer maan).

¹¹⁰ E-mail van Gill Stoker van 25 maart 2009: "I've asked Richard about Sean Vincent, and this is how they met. Richard asked a playwright friend, David Halliwell, if he could help him with the libretto. David instead recommended someone else -- a woman. This lady in turn recommended her boyfriend/fiance, Sean Vincent, who later became her husband. I don't think SV was an established writer at the time, but I understand that he did write a couple of plays later -- Richard thinks they may have been published by Samuel French. I've googled his name and not been able to find anything. Richard thinks SV was about 10 years older than himself, so he would be around 80 if he's still alive. He was living in London at the time"

¹¹¹ Sean Patrick Vincent, *The Audition. A Play with Music*, music by Andrew Lawson Johnston, London, Samuel French, 1969; *Hokum*, London, Professional Men, 1969; *The last Missionary. A Play in three Acts*, London, Professional Men, 1969. Andere onuitgegeven stukken in het bezit van de British Library zijn *Connemara. A musical Comedy in two Acts*, 1955; *Once upon a Time. A sixty minute Musical for Television*, 1958; *Professional Man. A musical Comedy*, 1959 en *This Boy, Oliver, A musical Comedy in two Acts*, 1959. Sean Patrick Vincent and Robert Halfin, *Sargasso. A musical Comedy in two Acts*, London, Robert Halfin, 1957.

¹¹² E-mail van Gill Stoker van 11 januari 2009: "I've asked Richard why he chose this story for his opera. He says he had known of the short story for some time (mid-1950s), and when a drama school (the Arts Educational) asked him to write a one-act children's opera for their students to perform, it seemed a good choice. He had previously written some ballet music for the same school, and dance was included in the production. Having reminded myself of the story, I can only add that it has a strong dramatic element, as it consists of different characters performing for the Princess, so in effect it's like a play within a play. It also provides a good number of roles, suitable for a drama school with a lot of students to find parts for. So I would say that the overall reason was a practical, theatrical one."

¹¹³ E-mail van Gill Stoker van 11 januari 2009.

¹¹⁴ Richard Stoker and Sean Vincent, *The Birthday of the Infanta. An Opera for Children*, uitgetikte tekst door Gill Stoker [Eigen bezit], p. 2 [telkens eigen paginanummering]: "This opera is suitable for children of all ages: it may be performed by a cast of all boys, all girls or by both. The chorus, which includes parts for the flowers, trees and animals, lies within the capabilities of the normal school choir." E-mail van Gill Stoker van 9 oktober 2010: "Thank you for your interest in *The Birthday of the Infanta*. The performers were both children and young people – Richard thinks the youngest could have been only 3 or 4, and the oldest were teenagers. Unfortunately the work has not been performed since then."

Plot

Een moeder leest een kind voor bij het slapengaan. Het is het verhaal van de verjaardagsactiviteiten voor de twaalfde verjaardag van de infante. De prinses, haar vader, ooms en de kinderen kijken naar een aantal optredens: een stierengevecht, een pantomime en de dans van de dwerg. Na zijn dans schenkt de dwerg zijn gevederde hoed aan de infante en krijgt in ruil een rode roos. In de volgende bosscène voeren de bomen, een slak, de bloemen, een konijn, drie mollen, een eekhoorn en een egel een gesprek. Het tafereel wordt onderbroken wanneer de dwerg verschijnt. Hij bezingt zijn roos tot hij besluit naar het paleis terug te keren om de prinses te zoeken. In het luxueuze interieur ziet hij eerst het portret van de infante, maar dan valt zijn aandacht op een spiegel. De dwerg gaat een conversatie aan met zijn spiegelbeeld in een sfeer van totale verwondering. De dwerg valt op zijn knieën terwijl de infante en haar metgezellen naderen. Het kind dat het verhaal te horen kreeg, is ondertussen ingeslapen.

2.3.2.2 Adaptatie

De adaptatie ontleent de grove verhaallijn van het oorspronkelijke sprookje en modelleert deze tot een kinderopera geënt op de fantasiewereld van kinderen. De dwerg is het enige hoofdpersoon. Belangrijke elementen zoals het zich niet bewust zijn van het eigen uiterlijk, de verliefdheid op de infante en de confrontatie met het spiegelbeeld blijven bewaard in deze adaptatie. De inbreng van de infante is tot een minimum herleid. Het geheel is een raamvertelling en bestaat uit twaalf scènes (The Nursery, The Fanfare, The Bullfight, The Pantomime, The Dwarf's Dance, Interlude I, The Forest, The Dwarf's Song, The Forest [concluded], Interlude II, The Palace, The Nursery). De proloog en de epiloog spelen zich telkens af in de kinderkamer.

In het verhaal dat de moeder voorleest, viert de infante haar twaalfde verjaardag. Het lijkt erop dat ook kinderen van lagere afkomst op dit verjaardagspartijtje welkom zijn. Zij gaan gekleed “in noble and peasant costumes” (SV 3). Hiermee kiezen Vincent en Stoker voor een meer democratische samenstelling van de jonge genodigden. De optredens uit de geadapteerde tekst blijven beperkt tot het stierengevecht en de dans van de dwerg. Een pantomime in Chinees kostuum werd toegevoegd. Een nieuwe bosscène geeft het woord aan het koor dat is samengesteld door bomen, bloemen en enkele dieren. Hun conversatie heeft geen meerwaarde, maar lijkt ingevoegd om door middel van sprekende dieren tegemoet te komen aan de fantasiewereld van kinderen. Er zijn parallellen met de tuinscène in het sprookje zoals in de “peacocks watch the goldfish dream” (SV 7) en in het fragment over de krijsende pauw en de goudvissen in het bassin (CW 229).

Het libretto is heel simpel gehouden. Deze adaptatie is volledig afgestemd op de belevingswereld van een jong publiek. De aandacht gaat naar de dwerg, maar ook hij werd psychologisch niet uitgewerkt.

De mannelijke protagonist

Hoewel de dwerg optreedt op het hoogtepunt van het feest en hij “immediately captures the heart of every child, including the Infanta” (SV 4), besteden de librettisten pas veel later aandacht aan zijn verschijning. Het is in het negende tafereel dat de bosbewoners het afstotelijke uiterlijk van de dwerg becommentariëren: “His face is like a water melon! ... An elephant would dance to see those ears. Did he buy his nose in a market sale? ... He walks like a duck, just out of a pond” (SV 8). Zij stellen zijn menselijke gedaante in vraag en vergelijken hem met een muis of een rat: “Can you honestly call him a man? ... Is he a mouse? ... Could he be a giant rat? ... What can he be? Not a man! Not a man!” (SV 8-10).

In de paleisscène laten de bewerkers de dwerg converseren met zijn spiegelbeeld. Hij is vooral verwonderd door de kleine figuur voor hem: “Who are you, what are you doing in the palace? Wat brings you here? Have you a name?” (SV 11) Hij ziet geen mismaakte figuur, maar een kleine en enigszins vreemde persoon (“you look peculiar, why are you so small?” [SV 11]) en noemt hem een “witch” (SV 11). Vincent en Stoker laten de dwerg op zijn knieën vallen terwijl het toenemende geluid van kinderstemmen de deur nadert. Zij scheppen zo de illusie dat de dwerg sterft terwijl de infante en haar metgezellen op komst zijn. De dwerg overlijdt alleen. Hoe de infante zal reageren, is niet meer aan de orde. Het personage van de infante is immers sterk gereduceerd. De bewerkers vonden het blijkbaar niet opportuun een echte sterfscène in te lassen in een kinderopera. Vandaar dat het einde van de dwerg een suggestie is en de aandacht onmiddellijk verschuift naar de kinderkamer en het kind dat ondertussen is ingeslapen.

2.3.2.3 Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven

De infante treedt amper op als personage. Net zoals bij Wilde en Nelson heeft zij geen naam. De literaire motieven van de *femme fatale*, de *femme fragile* en het vrouwelijke lijk komen niet aan bod. De infante heeft geen spreek- of zangrol. Ze heeft een beperkte inbreng als toeschouwer van de feestelijkheden. Haar bijdrage aan de adaptatie bestaat uit mime en dans. In de tweede en vijfde scène verschijnt de infante in de toneelaanwijzingen:

2. The Fanfare: [The scene is the gardens of the palace. The Infanta is seated on a throne with the king her father and uncles standing behind her. They are surrounded by children in noble and peasant costumes.] (SV 3)

5. The Dwarf's Dance: [Suddenly the dwarf appears. He immediately captures the heart of every child, including the Infanta. He dances around the stage and

eventually comes to rest in front of the Infanta, where he offers her his feathered hat and in return receives a red rose from the Infanta's air. Ecited by the gift, the dwarf kisses the rose and runs off stage. The scene fades. All exit.] (SV 4)

Na de dans van de dwerg verdwijnt de infante. Zij komt enkel nog ter sprake in de scène in het woud wanneer de dwerg zijn roos bezingt en in de commentaar van de dieren en de bomen. De regiaaanduiding vertelt dat de dwerg in ruil voor zijn gevederde hoed van de infante een rode roos ontvangt. De rode roos staat in schril contrast met de witte roos bij Wilde. Deze rode roos is in deze adaptatie amper een symbool voor een *femme fatale*. De bloem staat opnieuw symbool voor de infante. Dit komt zeker tot uiting in de eindscène met de dwerg op het moment dat hij de roos kust, zijn spiegelbeeld bekijkt en de bloem aan zijn reflectie aanbiedt. Wanneer de dwerg na de confrontatie met zijn spiegelbeeld ineens stort, is de infante niet in de buurt. De infante is helemaal geen *femme fatale* of een aanwijzing naar dit vrouwbeeld omdat het personage van de infante amper is uitgewerkt. De vrouwelijke personages – ook de koningin – zijn weggeknipt waardoor deze adaptatie minder interessant is voor dit onderzoek. Dit neemt niet weg dat de verwickelingen in deze adaptatie een jong publiek kunnen charmeren.

2.3.3 Een buitenbeentje: Dennis Farrell, *The Birthday of the Infanta*, 1979

2.3.3.1 Algemeen kader

The Birthday of the Infanta, de opera in twee bedrijven van Dennis Farrell¹¹⁵ (1940) op een eigen libretto, is ontstaan tussen 1976 en 1979. De première vond plaats op 22 april 1979 in de Dalhousie University in Halifax, waar Farrell deel uitmaakte van de muziekfaculteit. Ik noem deze adaptatie een buitenbeentje omdat deze compositie in tegenstelling tot de twee vorige operaversies geen werk voor kinderen of jongeren is. Dit werk staat op zichzelf omdat de bewerking zich verwijdt van het sprookje door vooral te focussen op de politiek-historische context van *Las Meninas*, het schilderij dat ook een belangrijke bron was voor Wilde. Chronologisch staat deze bewerking binnen deze cluster op haar plaats: na de adaptaties in de jaren vijftig en zestig is ook in de jaren zeventig een mannelijke bewerker verantwoordelijk voor een nieuwe opera-adaptatie.

¹¹⁵ Biografie van Dennis Farrell en werklijst: <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/dennis-farrell-emc/> en <http://www.musiccentre.ca/node/37602> [16 maart 2016].

Situering

De tot Canadees genaturaliseerde componist Dennis Farrell heeft de muziek en het libretto geschreven voor een lyrische tragedie die werd geïnspireerd door het sprookje van Wilde. Farrell studeerde piano, compositie en muziektheorie aan de University of Wisconsin, waar hij in 1968 ook een doctoraat behaalde. Vanaf 1968 tot 2005 was hij verbonden aan de Canadese Dalhousie University. In 1971 was hij een van de medeoprichters van NOVA, een groep componisten en muzikanten die ijveren voor de verspreiding van nieuwe en weinig gekende muziek. Met *The Birthday of the Infanta* was Farrell niet aan zijn proefstuk toe. Voordien had hij zijn muzikaal vakmanschap bewezen met koormuziek en met werk voor een kleinere instrumentale bezetting. Doorheen de jaren bleven composities uit zijn pen vloeien. Hij legde daarbij een speciale aandacht aan de dag voor elektronische muziek.

Farrell vermeldt op de titelpagina van het libretto duidelijk “after an idea from Oscar Wilde.” Net zoals Wilde werd hij beïnvloed door het schilderij *Las Meninas* van Velázquez. Farrell schrijft over de vijfjarige Margaretha Theresia:

I had always questioned the countenance, the “look” in the little Infanta’s face, which in the Valesquez painting lends itself to an ambivalence – could the look in that little Infanta’s eyes be far-seeing, or, more disappointingly, purely, eerily, vacant?¹¹⁶

De opera toont aan dat de interesse van Farrell vooral uitging naar de huwelijkspolitiek van de Habsburgers en de daaruit vloeiende inteelt. Margaretha Theresia huwde immers als vijftienjarige haar oom, keizer Leopold I. De Spaans-Habsburgse hofcultuur had een sterke voorkeur voor interfamiliale huwelijken en was zeer gebrand op mannelijke troonopvolgers. Deze productiegerichte inteelt eiste een mentale en fysieke tol. De oudste zoon van Filips II van Spanje, Don Carlos, en zijn achterkleinzoon, koning Karel II van Spanje, vertoonden ernstige gebreken. Bovendien was er onder de Habsburgse koningen een hoog sterftecijfer bij hun jonge kinderen. Het belette hen niet om telkens opnieuw onderlinge huwelijken te sluiten. Farrell schuift de problematiek van de endogamie¹¹⁷ (in de betekenis van inteelt) als thema in zijn opera naar voren. De psychische toestand van de infante en de fysieke mismaaktheid van de dwerg zijn voor Farrell veroorzaakt door inteelt.

¹¹⁶ Brief van Denis Farrell, 30 maart 2009.

¹¹⁷ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs. Embodying Empire*, London, Viking, 1995, p. 166: “There was a presumption between 1550 and 1700 that the most *desirable* and *appropriate* marriage was between members of the Habsburg lineage. An exchange of marriage partners between the Spanish and the Austrian branches of the family was the most acceptable of all. Endogamy became the rule.”

Het libretto uit 1976 werd tussen 1976 en 1979 door de componist op muziek gezet. De opera werd op 22 april 1979 's namiddags en 's avonds uitgevoerd onder leiding van Alexander Tilley met Sheila Brand als infante en Paul Rainville als de dwerg. Het Canadian Music Centre bezit een opname van de première.¹¹⁸ Er volgde een radio-uitzending op 25 mei 1979 in het programma Arts National van de Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Naar aanleiding van de radiouitzending uitte producer Karen Kieser zich lovend over de opera: "The performance was very fine indeed ... the libretto was easily intelligible, and the work itself was strong and full of variety. It carried well on radio."¹¹⁹ Een recensie in *The Mail-Star* van 23 april 1979 was eveneens positief:

A moving presentation of fine singing and strong characterization marked the premiere performance of this opera by Dalhousie faculty member Dennis Farrell. The composer was enthusiastically received at the conclusion of the work – and for good reason. Author of both libretto and music, Farrell created a forceful but appealing impression with music comprised of both tonal and atonal effects, and a story line of gripping intensity.¹²⁰

Desondanks kende het werk geen uitvoeringen meer.

Plot

De infante Theresa Carlotta wordt achttien jaar en bereikt de huwbare leeftijd. De gouvernante Donna Clara maakt al jaren plannen om de troon veilig te stellen, zowel voor de infante als voor haar eigen verwant, graaf Carlos Ramón. Deze jonge Spaanse edelman heeft de intentie zich te verloven met de infante. De koning staat op het punt af te treden; dus men moet de infante op haar toekomstige taak voorbereiden. Padre Pedro-José komt als tutor naar het hof. Daar verblijft ook zijn mismakke, kreupele zoon. De Jezuiet weet niet dat hij een kind heeft nadat zijn vrouw in het kraambed overleed. Padre Pedro's kennis van het noodlot van de Habsburgers en de haat-liefdeverhouding van Donna Clara voor de integere Padre Pedro staan centraal in de ontwikkelingen van de opera. Pedro vreest voor de gevolgen van een nieuwe verbintenis tussen twee Habsburgers, de infante en de graaf. De aanwezigen zingen het verjaardagsgedicht terwijl de infante met de dwerg danst. Ter voorbereiding van het verjaardagsbal oefent het gezelschap het dansen met de maskers rond een reflecterend bassin. Tijdens het

¹¹⁸ Te beluisteren op

https://www.musiccentre.ca/centrestreams/swf?mode=play_by&opt=composer&id=12720
[16 maart 2016].

¹¹⁹ Brief van Karen Kieser aan Dennis Farrell, 16 juli 1979: kopie in bezit.

¹²⁰ Barbara Senchuk, "Farrell's opera well received", in: *The Mail-Star*, 23 april 1979.

dansen zoekt de dwerg zijn spiegelbeeld in de weerkaatsing en valt in het water. De infante biedt geen hulp en gedraagt zich waanzinnig. Zij bevindt zich in een psychische trance en interpreteert dit voorval als een herbeleven van een autodafe. De dwerg sterft aan haar voeten. Ondanks het overlijden van de dwerg zullen de feestelijkheden verdergaan. De infante vraagt op een kinderlijke manier naar een nieuwe en betere dwerg. Padre distantieert zich van het Habsburgse geslacht. Zijn dode zoon komt onder de hoede van zijn overleden vrouw.

2.3.3.2 Adaptatie

Farrell breidde het libretto van deze opera in 2009 uit en herzag het tot een werk in drie bedrijven.¹²¹ De oorspronkelijke versie in twee bedrijven bevatte meer beweging en actie en minder uitvoerige dialogen. Door de uitbreiding van het libretto wou Farrell de interactie tussen Padre Pedro-José en Donna Clara scherper maken dan in de oorspronkelijke versie.

De opera speelt zich af aan het Spaanse Hof in Madrid, circa 1685, midden in de politieke verwarring en in de aanloop naar de Spaanse Successieoorlog (1701-1713/1714).¹²² Alle hof functies, behalve ceremonies en politiek, zijn vrijwel tot stilstand gekomen. Dit is te wijten aan de lethargie van de koning-weduwnaar Karel van Spanje (“due to the widower King (Charles) of Spain”¹²³), bij wie artsen er niet in slagen een geldige diagnose te stellen of hem te genezen.

De plot in deze opera verschilt aanzienlijk van het gelijknamige sprookje. Farrell concentreert zich vooral op de Habsburgse interne huwelijkspolitiek en de daaruit volgende inteelt. Een aantal gebeurtenissen uit het sprookje werden behouden. Het zijn het verjaardagsfeest voor de infante (die bij Farrell meerderjarig wordt), de aanwezigheid van de dwerg, zijn dans, zijn onwetendheid over het eigen uiterlijk en de quasi ouderloze infante. Farrell introduceert in zijn adaptatie een aantal nieuwe personages. Het zijn de hoofdgouvernante Donna Clara, Padre Pedro-José, de hofdame Gabriella en graaf Carlos Ramón. Tevens werden graden van bloedverwantschap aan de hoofdpersonages toegekend. Donna Clara en Padre Pedro-José staan centraal in deze

¹²¹ Het oorspronkelijke libretto, bestaande uit een ouverture en twee bedrijven, werd zo herzien dat de ouverture en een nieuwe aria voor Gabriela een eerste bedrijf vormen, waardoor de oorspronkelijke bedrijven één en twee in de nieuwe versie resp. verschuiven naar twee en drie. De componist stuurde me het uitgebreide libretto toe. Het is het onderwerp van deze studie.

¹²² Dennis Farrell, *The Birthday of the Infanta* (1979) in 2 (3) Scenes after an idea from Oscar Wilde, [S.l.], Socan, 1979 [herzien 2009], p. 2. Op het programmaboekje van de première op 22 april 1979 staat echter “The Time: Spain, ca. 1650” In 1650 was Filips IV, de vader van Karel II, koning van Spanje.

¹²³ D. Farrell, p. 2. In 1685 was Karel II koning van Spanje. Het Habsburgse huis stierf in Spanje in 1700 uit met de dood van deze vorst. Karel II had tal van fysieke en psychische afwijkingen als gevolg van inteelt en had geen nakomelingen. Na zijn dood brak de Spaanse successieoorlog uit. Karel II is de jongste broer van Margaretha Theresia.

adaptatie. De infante Theresa Carlotta en de dwerg (de enige spreekstem) zijn beiden zowel speelbal als slachtoffer. Zij verschillen aanmerkelijk van Wildes personages. Infante Theresa Carlotta is zes jaar ouder en kreeg een naam. De dwerg blijkt geen toevallige bezoeker te zijn, maar heeft een band met de Spaanse hofhouding. Nieuw in deze adaptatie zijn ideeën over de kerk, de staat, huwbaarheid en dynastieke erfelijke ziekten. Het religieuze element, met inbegrip van de inquisitie, is een belangrijk aspect van het libretto. Een binnenhof met een reflecterend waterbassin vervangt de spiegelzaal.

De mannelijke protagonist

De dwerg is een verjaardagsgeschenk voor de infante (F 6). Hij is aan het hof gehaald om met de prinses te dansen (F 5). In de herziene versie opent het sprookje met een scène tussen Gabriela en de dwerg waarbij Farrell de dwerg beschrijft als een kreupele met een grote gestalte: “The dwarf is actually quite tall, and would be lanky except for crippling deformities which diminish his actual, late adolescent stature” (F 5). Verder noemt hij hem ronduit “ugly” (F 7). Het libretto verwijst consequent met “dwarf” naar deze jongeman. Over de misvormde man schrijft Farrell:

I did take care to mention that the dwarf is not a monster, only referred to as such. Imagine a tall young male who has a certain innate dignity, which only his father can see, which the governess flatly denies, and which to Gabriela and the count brings mixed feelings.¹²⁴

Al gauw blijkt dat deze mismaakte de zoon is van Padre Pedro-José (F 7). Deze weduwnaar en verre Habsburgse bloedverwant is nu Jezuïet. Hij wijst zelf op de oorzaak van de zwakke gezondheid van zijn zoon: “[M]y poor son’s afflictions and delicate heart are somehow caused by intermarriage, by excessive kinship” (F 8). Daardoor duikt onmiddellijk de problematiek van de endogamie op in het libretto. Hoewel Padre Pedro-José verwant is aan de Habsburgers verwenst hij hen om de vloek die op hen rust en om de gevolgen voor zijn zoon. Hij wil dat de infante zijn zoon als een Habsburger behandelt en niet slechts als een verjaardagsgeschenk. Donna Clara loopt niet hoog op met de jongen. Ze noemt hem een “dwarfish spawn” (F 9) en een “idiot child” (F 9), maar ze moet erkennen dat hij zich al geliefd maakte aan het Spaanse hof: “[T]hat he has already endeared himself to the Court with his pronounced gift for intelligent understatement” (F 29). Het uiterlijk van de kreupele wordt bespot wanneer hij bij het dansen een masker moet dragen want “it would not be fair to let his natural beauty make fools of the rest of us” (F 33). Een uitspraak van de graaf (“I suppose he was saved

¹²⁴ E-mail van Dennis Farrell, 5 april 2009.

by his mask: the sight of his real face might have killed him!” [F 35]) suggereert dat de mismaakte man zich niet bewust is van zijn afstotelijke voorkomen.

De “dwarf” vertoont interesse in Theresa Carlotta en in de hofdame Gabriela (F 31). De infante bekoort hem wanneer hij voor het eerst met haar danst, maar hij uit nergens zijn liefde voor haar. In de dans in het derde bedrijf wordt hij het slachtoffer van de neurotische infante. De zoon van Padre Pedro-José probeert zichzelf te zien in het reflecterende waterbassin en verliest zijn evenwicht. Van de infante komt er geen hulp want zij ziet in de de misvormde man in het bassin een ketter die het slachtoffer is van een autodafe. Ook hier sterft de dwerg.

2.3.3.3 Het vrouwelijke personage vanuit het oogpunt van de literaire motieven

Theresa Carlotta, afstammeling van de Habsburgers, is de rechtmatige erfgename van de Spaanse Kroon en de dochter van de ziekelijke koning van Spanje. De infante is een verborgen slachtoffer van het genetische verval dat in het midden van de jaren 1600 het Spaanse Huis van Habsburg treft.¹²⁵ Farrell heeft ervoor gekozen de infante als een volwassen vrouw voor te stellen. De behandelde Habsburgse huwelijkspolitiek in aanmerking genomen, was dit niet echt nodig. Huwelijksarrangementen werden gesmeed als de betrokkenen nog jong waren. Zo was Margaretha Theresia in 1663 op twaalfjarige leeftijd al officieel verloofd met Leopold I. De koning bij Wilde was bij zijn verloving vijftien jaar; de koningin zelfs nog jonger.

Het duet tussen de gouvernante en Padre Pedro-José in het tweede bedrijf vermeldt voor het eerst iets over de infante. Padre is aangesteld om de infante discreet te onderwijzen (F 10). De achttienjarige infante is intellectueel niet begiftigd. Zij kan tijdens het vormsel de antwoorden op de vragen van de aartsbisschop niet onthouden. De gouvernante noemt haar naïef en onschuldig: “You’re still naïve, my innocent, innocent Eve” (F 18). Donna Clara heeft zich ontwikkeld tot behoedster van en vervangmoeder voor de infante: “Daughter-I-never-had, don’t ever grieve ... I’ll never leave: / I’d love to take care of you, / And take care to love you” (F 18). Sinds de dood van de koningin staat zij het dichtst bij haar. De infante is sterk afhankelijk van Donna Clara die haar overbeschermt. Donna Clara’s eigen moeder werd het slachtoffer van de inquisitie. Donna Clara, de koning en de infante zagen het autodafe en de verbranding (F 11). Theresa’s aanwezigheid bij deze gebeurtenis had een grote invloed op haar verdere ontwikkeling: “Poor Theresa still suffers nightmares from those scenes” (F 10). De persoonlijkheid van de infante is gevormd door de combinatie van deze herinnering en een zwakke psychische gezondheid als gevolg van inteelt. De toekomstige functie als

¹²⁵ <http://www.musiccentre.ca/node/32998> [15 maart 2016].

koningin en verdediger van het geloof samen met haar zwakke gestel en de neiging het autodafe te herbeleven, leggen een zware druk op de infante.

De infante verschijnt in het derde bedrijf voor het eerst (F 15). De mooi aangeklede en devote vrouw lijkt een sterke vrouw: ze zingt dat de schaduw van haar moeder eindelijk is verminderd en dat haar verzwakte en vergrijsde vader op haar kan rekenen. De kruistocht van Spanje tegen de afvalligen die het geloof verloren, rust nu op haar schouders. Deze infante is verweesd want de koning leeft verzonken in melancholie en bevindt zich in een verzwakte toestand (“Consider, now, the present Hapsburg King, falling into despondency, and aloof from the cares of his Royal Office... With the King’s weakening condition” (F 12) en “Poor Papa, weak and greyed” [F 15]), terwijl de koningin lang geleden overleed: “Mother-I-never-knew” (F 19).

Als de misvormde man bij de dans in het derde bedrijf in het water valt, legt Theresa Carlotta de link tussen de kreupele in het bassin en een autodafe. Volgens Donna Clara is hij immers een ketter van wie de misvormingen van God komen. De infante lijkt uitzinnig wanneer ze verklaart in de toekomst meer autodafe’s te willen organiseren. Zij lacht krankzinnig en ijzingwekkend. Wanneer de mismaakte jongeman voor haar voeten doodvalt, beveelt de infante hem ergerlijk, hooghartig en woedend te dansen: “Well, are you going to lie there, like a spanked pup? Dance for us! ... I order you to dance” (F 40). De infante refereert hierbij aan haar status: “Why won’t people do as I wish? I shall be the Catholic Sovereign of Spain, and I demand obedience” (F 41). Als Padre de infante duidelijk maakt dat zijn zoon is gestorven aan een gebroken hart, lacht ze oppervlakkig en antwoordt: “Playthings which break so easily are really... not worth having... at all” (F 42). De dood van de dwerg raakt haar niet.

Padre legt de vinger op de wonde en wijst op wat zich schuilhoudt in het Habsburgse bloed: “She is yet another luckless victim of some unspeakable Hapsburg Disease” (F 43). Hij alleen kan het lot van de infante als telg van de Habsburgers vatten. Haar wreedheid, haar psychische zwakte begrijpt hij: “See, how ill she becomes, as they vainly try to strengthen her Faith and her Dowry. ... O God_ my boy was as incapable of evil as is the sick, sweet, sheltered Infanta of Spain” (F 46). Het Spaanse hof schat waarden zoals de zorg voor religie en het veiligstellen van de bruidschat hoger in dan de geestelijke gezondheid van de infante. Volgens Padre is deze ziekelijke en overbeschermden vrouw niet in staat kwaad te doen, net zoals zijn eigen zoon.

Het nerveuze temperament

De infante Theresa Carlotta behoort tot het nerveuze temperament. Een bleek en tenger uiterlijk, fijngevoeligheid, vaak een artistieke begaafdheid en het onderhevig zijn aan

stemmingen (van “joyful” (F 16) tot waanzinnig met “her hideous, insane laugh” [F 38]) kenmerken dit temperament.¹²⁶ Tevens bezit ze een neiging tot hysterie.¹²⁷ De toneelaanwijzingen die het gedrag en de houding van de infante beschrijven, zijn een opsomming van verwarde gedragingen: doelloos, onbeholpen, nerveus giechelend, houterig klinkend, stom zonder enige subtiliteit, opgewonden en woest, tergend, met een afschuwelijke krankzinnige en ijzingwekkende lach, schreeuwend, geïrriteerd, hooghartig tot schuddend van woede. Een nare droom, veroorzaakt door de herinnering aan het autodafe, kwelt haar. De terugkeer naar deze traumatische herinnering staat rechtstreeks in verband met haar hysterische aanvallen (cf. Dl. 2 Hfdst. 2: n. 127). Haar hysterisch gedrag kan ook een verwijzing zijn naar de visie op hysterie die bestond voor de onrust kenmerkend voor seksueel onbevredigde vrouwen (cf. Dl. 2 Hfdst. 2: n. 127). Maar Theresa Carlotta is, ondanks dat ze achttien jaar oud is, kinderlijk. Ze lijkt niet koket wanneer ze haar spiegelbeeld bekijkt in de waterpartij. Ze springt achteloos een kinderlijk hinkelspel wanneer de misvormde man verdrinkt en zij het beeld van een autodafe ziet. De infante gedraagt zich beschamend, arrogant, furieus tot ronduit krankzinnig als de gedeformeerde jongeman sterft. Als Padre afscheid neemt van zijn zoon en van de vervloekte Habsburgse familieboom doorkruist haar weerzinwekkende gelach de laatste gezangen. De psychische stoornissen en de gedragsproblemen bepalen de persoonlijkheid van Theresa Carlotta.

De femme fatale / de femme fragile

Theresa Carlotta is geen *femme fatale* en geen *femme fragile*. Graaf Carlos maakt de infante het hof. Hij bezingt hun toekomst en maakt toespelingen op de lichamelijke kant van hun vereniging: “[T]ill breezes of love through our bedchamber flow” (F 23). De infante verstart van schrik door deze allusies op intimiteit. Zij weet niets van vrouwelijke verleiding en wordt door Gabriela daarin geïntroduceerd. De infante is eerder een

¹²⁶ Harold Van Dijk, ‘In het liefdeleven ligt gansch het leven’. *Het beeld van de vrouw in het Nederlands realistisch proza, 1885-1930*, Assen, Koninklijke Van Gorcum, 2001, p. 99.

¹²⁷ Hysterie werd uitgebreid beschreven in *Studien über Hysterie* (1895) van Josef Breuer en Sigmund Freud. Dit werk sloot nauw aan bij het pionierswerk over hysterie van Pierre Janet, waarin de hysterie als een verzameling dissociatieve stoornissen werd opgevat. Het hysterische verschijnsel waarop Breuer en Freud vooral hun aandacht richtten, was de hysterische aanval. Deze aanval werd gekenmerkt door de terugkeer van een eerder ervaren psychische toestand: een traumatische reminiscentie. Zie: O. van der Hart, “Pierre Janet en Sigmund Freud over hysterie, trauma en dissociatie”, in: *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, jrg. 139, nr. 43 (28 oktober 1995), pp. 2183-2186. Later zou Freud hysterie in verband brengen met het onbevredigde vrouwelijke seksuele verlangen. Zie: Ortrad Gutjahr, “Sentas erkennender Schrei und Kundrys kastrierendes Gelächter. Die hysterische Stimme des Erlösungsoffiziers in Richard Wagners *Der fliegende Holländer* und *Parsifal*,” in: S. Kronberger und U. Müller, (Hrsg.), *Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie. Frauenfiguren im Musik-Theater*, pp. 64-92, p. 67 n. 12. Hysterie is een thema in enkele romans uit de tweede helft van de negentiende eeuw, zoals *Madame Bovary* (1856), *Anna Karenina* (1877), *Eline Vere* (1889) en *Van de koele meren des doods* (1900).

aseksueel wezen dan een *femme fatale*. Zij oefent geen demonische aantrekkingskracht uit op de dwerg. Ook bij de graaf spelen andere motieven om haar ten huwelijk te vragen. Carlos Ramón wendt zich af van de infante nadat hij getuige was van haar monsterlijke gedrag tegenover de dwerg in het bassin en haar herinneringen aan een autodafe. Is de dwerg het slachtoffer van deze vrouw, dan is hij het slachtoffer van haar waanzin en niet van haar fatale aantrekkingskracht. De infante is zich niet bewust van haar meedogenloze daden. Ze vraagt zelf op een kinderlijke manier naar een nieuwe en betere dwerg: “INFANTA: (*drained, and in a incredible fatigue, but smiling, trusting, childlike*) ... May I please have a new and better dwarf?” (F 45) Haar wreedheid is van een andere orde dan deze bij de *femme fatale*. Bij Farrell veroorzaakt de inteelt van de Habsburgers dit gedrag.

De asexualiteit waarvan Theresa Carlotta getuigt, is een cruciaal kenmerk van de *femme fragile*. Cerebrale spiritualiteit, verfijnde sensibiliteit en sierlijkheid compenseren bij dit artistieke vrouwentype deze asexualiteit. Deze eigenschappen zijn bij deze prinses niet terug te vinden. Deze volwassen vrouw is mentaal onrijp en heeft de geestelijke leeftijd van een kind. Haar asexualiteit vindt hierin haar oorsprong. Op haar verjaardag is de jonge vrouw getooid met bloemen en witte kant. De symboolbetekenis van wit slaat op de *femme fragile*. Hiermee krijgt de onevenwichtige prinses toch nog een kleine connectie met dit literaire vrouwentype. Luisa, de overleden vrouw van Padre, is wel een verwijzing naar de *femme fragile* en refereert aan de paradox waarbij zij die nieuw leven schenkt zelf de dood vindt. Het moederschap, of meer nog het bevallen, is een aanslag op de lichamelijke krachten van deze vrouw. Door het kind dat Luisa overleefde in het kraambed ontstaat een parallel tussen de geboortegeschiedenis van deze Habsburgse dwerg en de infante bij Wilde. Beide moeders stierven kort na de geboorte.

Het motief van het dode vrouwenlichaam is in deze opera volledig afwezig. Een vergelijkbare passage met de scène van de aanbidding van de dode koningin bij Wilde is het stukje waarin Padre Pedro-José afscheid neemt van zijn dode zoon. De dood van een geliefde, hier het beminde kind, valt amper te dragen.

2.3.4 Conclusie

In de tweede helft van de twintigste eeuw hebben componisten en librettisten andere motieven om voor het sprookje te kiezen. Er zijn weinig tot geen sporen terug te vinden van de besproken artistieke vrouwentypes in de eerste twee opera-adaptaties uit die periode.

De opera's van Nelson en van Stoker en Vincent ontstonden respectievelijk als doctoraat en als opdracht. Beide opera's zijn adaptaties voor een jonge doelgroep en moeten kunnen worden uitgevoerd door jongeren (zelfs kinderen in het geval van Stoker en Vincent). De keuze van de bewerkers voor het sprookje was ingegeven vanuit

een intrinsieke motivatie. De plot was belangrijk, maar werd sterk aangepast tot een aanvaardbaar libretto voor het beoogde publiek. Dit is de oorzaak waarom de cultuurhistorische typologieën werden verwijderd. Aanpassingen aan de leefwereld en aan het begrip van een jonge doelgroep motiveerden het elimineren van deze motieven. Net zoals in de behandelde Duitse libretto's is er geen aandacht voor een wegwijnende of dode koningin. Hiermee verdween het motief van de *femme fragile*.

In de tekening van de infante verwijderen de opera's zich van elkaar. Nelson tekent een meisje met een hart. Zij staat haaks op de jonge, maar volwassen vrouwen in de Duitse adaptaties van het begin van de eeuw, maar ook op het wrede, jonge wezen bij Wilde. Het motief van 'de Schone en het Beest' was een belangrijke invalshoek voor Nelson. In het libretto van Vincent en Stoker is de rol van de infante quasi weggeknipt. Zij is een decorstuk, een personage dat niet aan het woord komt en amper aan het gebeuren deelneemt. De regieaanwijzingen vermelden haar aanwezigheid bij de opvoeringen en reppen over de roos die ze de dwerg schenkt, maar maken geen gewag van haar aanwezigheid en haar inbreng wanneer de dwerg voor de spiegel ineens stort. In deze adaptaties keren de bewerkers terug naar de leeftijd van dejarige infante zoals Wilde ze beschreef. In de opera van Farrell komt een jonge volwassen vrouw tevoorschijn. Door haar leeftijd zou Theresa Carlotta kunnen aansluiten bij de personages van Schreker en Klaren. Maar enkel qua ouderdom is er een gelijkenis want Theresa Carlotta biedt weinig interessante stof in het kader van een vergelijking met de literaire types *femme fatale* en *femme fragile*. Door zijn doorgedreven interesse in de problematiek van de Habsburgse inteelt tekent Farrell de prinses vanuit een totaal ander perspectief.

De opera's in deze cluster hebben de motieven van de *femme fatale* en de *femme fragile* verwijderd, enerzijds om tegemoet te treden aan het begrip van de kinderen en jongeren die men trachtte te bereiken en anderzijds wegens het uitwerken van andere motieven ('de Schone en het Beest' bij Nelson en de problematiek van de endogamie bij Farrell). De drie operabewerkingen maakten gebruik van een aantal sterk vereenvoudigde elementen uit de oorspronkelijke plot om daar een eigen verhaal rond te spinnen. De aanpak van een aantal vrouwelijke bewerkers betekent vanaf het einde van de jaren zeventig de terugkeer van de literaire motieven.

2.4 Door vrouwenhanden

Oh, she was a princess! But who can endure the repression and gloom of this court? To be followed about everywhere! One might have known she would die. (E 1)

Mary Ewald – *The Birthday of the Infanta*

2.4.1 Malcolm Seagrave, Janet Lewis, *The Birthday of the Infanta*, 1977

2.4.1.1 Algemeen kader

The Birthday of the Infanta, de opera in een bedrijf van Malcolm Seagrave (1928-2001) op een libretto van Janet Lewis¹²⁸ (1899-1998) met M. Seagrave, is ontstaan tijdens de jaren 1976-1977 en ging op 2 april 1977 in Claremont (CA) in première.

Situering

In de tweede helft van de jaren zeventig was het sprookje voor de Amerikaanse componist Malcolm Seagrave en librettiste Janet Lewis de inspiratiebron voor een nieuwe muzikale adaptatie. In oktober 1976 gaf The Hidden Valley Music Seminars, een instituut voor podiumkunsten in Carmel Valley (CA) de opdracht aan Seagrave om een opera in één bedrijf te componeren. Het volgende jaar bracht The Hidden Valley Opera Ensemble in Claremont de première. Velvali Laó D'Ayxa en Jose De Cordoba zongen de rollen van de infante en de dwerg onder de muzikale leiding van Paul Polivnik. Zes publieke uitvoeringen werden gebracht en volgens de componist werd het werk zeer goed ontvangen.¹²⁹ Er zijn geen sporen terug te vinden van latere uitvoeringen. Het succes leidde ertoe dat Seagrave zich voltijds aan componeren ging wijden. Hij had de opdracht immers binnen een korte tijdspanne uitgevoerd: de opera werd tussen 26 december 1976 en 2 maart 1977 gecomponeerd en georkestreerd.¹³⁰

Seagrave studeerde muziek aan de University of the Pacific, de Eastman School of Music en de University of South California. Na het behalen van een doctoraat in muziek (compositie en dirigent) was hij gedurende vele jaren professor in de muziek aan

¹²⁸ Voor een uitgebreide biografie van Janet Lewis, zie: *Guide to the Yvor Winder and Janet Lewis Papers 1906-1982*, pp. 3-4, op: <http://www.oac.cdlib.org/data/13030/wb/tf5n39n7wb/files/tf5n39n7wb.pdf> [15 maart 2016].

¹²⁹ The Malcolm R. Seagrave Papers, box 3, Rochester, NY, Eastman School of Music Archives, folder 13. Daarin een fotokopie van de Individual Grant Application National Endowment for the Arts met daarop deze informatie.

¹³⁰ The Malcolm R. Seagrave Papers, box 3, folder 13 in de Eastman School of Music Archives. Daarin een fotokopie van het uitgegeven libretto met annotatie "composed, orchestrated and copied between Dec. 26, 1976 and March 2, 1977, a total of 9 weeks! Much too fast."

verschillende instellingen vooraleer uit de academische wereld te stappen om muziek te schrijven. Een jaar na de première, in 1978, vermeldde Seagrave het plezier dat hij had beleefd aan het componeren van *The Birthday of the Infanta* om zijn beursaanvraag kracht bij te zetten:

The list of my works from over the years includes a substantial number of chamber and orchestral pieces, some choral music, solo songs, and just two stage works; but never have I felt greater joy in my craft than while I was at work on *Infanta*. I am very strongly impelled towards future works for the stage. The present grant application is a bid for help in the extension of my efforts in this exciting medium.¹³¹

Samen met Fred Myrow componeerde Seagrave ook de soundtracks voor de Amerikaanse lowbudget horrorfilms *Phantasm* uit 1979 en *Phantasm IV: Oblivion*¹³² uit 1998, beide van regisseur Don Coscarelli.¹³³ Seagrave was tevens actief als producer van rock bands.

De Amerikaanse dichteres en schrijfster Lewis had er al een hele literaire carrière opzitten toen zij in 1976 Wildes werk adapteerde. Al in 1922 publiceerde zij haar eerste poëziebundel, *The Indians in the Woods*, ontstaan uit haar interesse in de toestand en geschiedenis van de inheemse indianen. In 1926 huwde Lewis de auteur Yvor Winters, met wie zij het invloedrijke literaire tijdschrift *Gyroscope* (1929-1931) oprichtte. Haar hele leven lang schreef en publiceerde ze poëzie. Lewis geniet de meeste bekendheid voor haar historische fictie, waaronder *The Wife of Martin Guerre* uit 1941. Zij doceerde creative writing en literatuur aan diverse instellingen, waaronder de Stanford University en de University of California in Berkeley. Zij schreef zes operalibretto's.¹³⁴

Toen in 1977 *The Birthday of the Infanta* werd opgevoerd, hadden Lewis als librettiste en Seagrave als componist al de nodige ervaring opgedaan. Hoe de samenwerking tussen beide kunstenaars is ontstaan en wat de motivatie was om voor het sprookje van Wilde te kiezen, kon ik niet achterhalen. Evenmin ontdekte ik wat het aandeel van beide

¹³¹ The Malcolm R. Seagrave Papers, box 3, folder 13. Daarin een fotokopie van de Individual Grant Application National Endowment for the Arts.

¹³² *Phantasm IV: Oblivion*: originele muziek door Reggie Bannister, Steve Morrell, Fred Myrow, Malcolm Seagrave en Christopher L. Stone.

¹³³ Randall D. Larson, *Musique fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen, N.J., The Scarecrow Press, Inc., 1985, p. 282: "Fred Myrow and Malcolm Seagrave, both of whom share a background in classical and chamber music. Myrow had been composer-in-residence with the New York Philharmonic, writing a number of film scores including *Soylent Green* (1973), while Seagrave was once a college music professor before leaving academia to write an opera. The two have been associated since their graduate school days at USC in 1957."

¹³⁴ *The Wife of Martin Guerre* (1956, muziek William Bergsma) en *The Legend, the Story of Neengay, an Ojibway War Chief's Daughter, and the Irishman John Johnston* (1987, muziek Bain Murray) waren gebaseerd op eigen werk. Daarnaast schreef ze libretto's voor de componist Alva Henderson: *The Last of the Mohicans* (1976, libretto Lewis en Henderson), *Mulberry Street* (1981) en *The Swans* (1986).

artiesten in de tekst is. Het tekstboek vermeldt “libretto by Janet Lewis with Malcolm Seagrave” en niet “Janet Lewis and Malcolm Seagrave.” Hieruit kan men afleiden dat het leeuwendeel van de tekst van de hand van Lewis is. Het libretto werd in 1979 door Symposium Press in Los Angeles gepubliceerd in een oplage van 300 exemplaren.

Plot

Bij het begin van de opera betreurt de koning zijn overleden koningin. De frappante gelijkenis tussen de infante en haar overleden moeder maakt het voor hem zwaar zijn dochter te zien. Hij neemt daarom geen deel aan haar verjaardagsfestiviteiten. De adellijke jonge gasten worden voorgesteld en de vertoning gaat van start. Na het geënceneerde stierengevecht volgt de dans door de dwerg, die een geschenk is van Don Pedro. De voorstelling amuseert de infante, die na de dans de dwerg een roos toewerpt. Tijdens de siësta droomt de kleine kerel dat ze hem naar zijn woud vergezelt. Ten slotte gaat hij in het paleis op zoek naar zijn geliefde en dwaalt er van zaal tot zaal. In de laatste kamer volgt de confrontatie met zijn spiegelbeeld en zijn gestalte. Hij komt tot het besef dat de prinses nooit van hem zal kunnen houden. De dwerg sterft in aanwezigheid van de infante en haar gevolg. De infante begrijpt zijn dood niet en besluit: “For the future, let those who come to play with me have no hearts” (LS 17).

2.4.1.2 Adaptatie

De adaptatie van Lewis en Seagrave bevat het grootste aantal personages van de bestudeerde bewerkingen. De personages zijn ‘The King of Spain’, ‘The Inquisitor of Granada’, ‘Don Pedro of Aragon, Brother of the King’, ‘The Infanta of Castile and the Indies’, ‘The Camerara (Duchess of Alburquerque)’, ‘Chamberlain’, ‘Princess from the Netherlands’, ‘The Fantastic, a Dwarf’, ‘The Count of Tierra Nueva (Matador)’, ‘Philippe, Prince of Lorraine (Bull)’ en ‘Rosario, Duke of Alamaden (Picador).’ De genodigden krijgen een naam en een titel zoals ‘Consuela Esmeralda’, ‘Carmen Isabella, Princess of Asturias’, ‘Carlos Gregorio Francisco’ en ‘Countess Maria Concepción’. De Camerera neemt in deze adaptatie deel aan de actie. Zij heeft de opvoeding van de infante op zich genomen. Zij is meer een bewaker van het protocol dan een vervangende moederfiguur. De prinses van de Nederlanden is een nieuw personage. Zij heeft voldoende status om ook op andere dagen te spelen met de infante, maar zij zien elkaar enkel op de verjaardag. In de slotscène begrijpt zij niet waarom het hart van de dwerg is gebroken.

De brontekst werd heel vaardig door Lewis met medewerking van Seagrave geadapteerd. De bewerking volgt het sprookje vrij getrouw. De bewerkers integreren een aantal elementen die in vorige adaptaties min of meer verdwenen (zoals de aanbidding van de overleden koningin, de gelijkenis tussen de infante en haar moeder, het spelen met kinderen met dezelfde status, enkele attracties op het feest, de droom van de dwerg van een samenzijn in het woud, de zoektocht door het paleis, de tragische

confrontatie van de dwerg met zijn spiegelbeeld en zijn noodlottige einde) opnieuw. Een sterke openingsscène plaatst onmiddellijk het motief van het vrouwelijke lijk op de voorgrond. Het is het fragment dat de vroegere opera-adaptaties negeren. Vervolgens komt het verjaardagsfeest van de infante aan bod. Het geënceneerde stierengevecht is overgenomen uit het origineel, maar de rollen (matador, stier en picador) zijn meer gedefinieerd. Dan volgt de dans van de dwerg. Na de siësta zal de dwerg opnieuw dansen. De zigeuners en de bruine beer, de dansers van Nuestra Señora del Pilar en de Afrikaanse goochelaar zullen aantreden na de dwerg. In een heel lang lied bezingt de dwerg de roos, zijn liefde voor de infante en voor zijn woud en becommentarieert hij zijn zoektocht in het paleis. Lewis en Seagrave hebben veel aandacht voor de tegenstellingen tussen het natuurlijke woud en het sombere paleis (“Gloom upon gloom / Room after room” [LS 12]) dat “smells of the tomb” (LS 12) en de gekunstelde tuin:

This garden is not a friendly place.
The flowers stand in stiff rows like halberdiers.
It is not like my forest. (LS 12)

De liefelijkheid van de witte roos wordt geconfronteerd met de onvriendelijke wildernis van de paleisgangen (LS 13). De scène in de tuin en de zoektocht door het paleis leiden tot de noodlottige confrontatie van de dwerg met zijn spiegelbeeld en zijn dood.

De mannelijke protagonist

De dwerg, een zoon van een kolenbrander “who was honored / To sell me his son” (LS 9) is een geschenk van Don Pedro “[t]o dance for you as he danced to amuse the rabbits” (LS 9). De jongen (we kennen zijn leeftijd niet) is “a little monster”, “incredibly ugly” en “frightened” (LS 9). Lewis en Seagrave volgen daarin de beschrijving van hun literaire voorbeeld. Als de hofhouding het feest verlaat en de dwerg alleen is, bezingt hij zijn “rosa blanca” (LS 11) (de eerste aanwijzing dat het om een witte roos gaat) overtuigd van de liefde van de infante:

Yes, it must be, it must be
That she loves me.
She gave me her rose. (LS 11)

Ook deze dwerg droomt dat de infante met hem naar zijn woud zal gaan. Hij zal haar alles geven als zij hem wil volgen:

I'll give her the star through the branches at night,
I'll give her the moon of the evening.
I'll give her the sunlight; I'll give her my love,
When she come with me to my forest. (LS 12)

Zijn zoektocht door de droefgeestige zalen en gangen van het paleis eindigt in de Hall of Mirrors. Daar ontwaart de dwerg een figuur: “Very shadowy, dim, a figure. It is a monster!” (LS 14). Hij ontdekt er voor het eerst de spiegel (“How cold! How hard! A wall of ice!” [LS 14]) en vergelijkt hem met een visuele echo: “I see an echo, I touch an echo” (LS 14). De confrontatie met zijn spiegelbeeld wekt verwondering op en het besef dat zijn geliefde nooit van hem zal kunnen houden: “I see my ugliness. She could not possibly love me” (LS 14). Hij bezwijkt in aanwezigheid van de infante en haar gevolg, zijn acteer- en danstalent ten spijt.

2.4.1.3 De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven

De infante

De tekening van de jarige infante leunt zeer sterk aan bij de figuur van Wilde. Omdat in het libretto de koningin al meer dan twaalf jaar is overleden (“twelve years and more it is, / Since the Queen died” [LS 2]) en de infante een verjaardag viert, wordt zij dertien jaar (LS 2). Bij het overlijden van de vorstin was zij nog een zuigeling (LS 1). De infante heeft geen eigen naam, maar wordt aangeduid als de “Infanta of Castile and the Indies.” Het meisje zit gevangen in het keurslijf van haar status. Lewis en Seagrave beklemtonen dit door middel van de teksten van de Camerera. Veel van de dialogen van de Camerera zijn berispingen over de manier hoe zij zich protocollair moet gedragen: “The Infanta of Spain and the Indies / Does not give way to grief...” (LS 4), “The Infanta of Spain and of the Indies / Does not criticize the King of Spain. The Infanta of Spain / Receives her guests with courtesy” (LS 5), “The Infanta of Spain does not give way to merriment in public!” (LS 9) en “The Infanta of Spain and the Indies / Does not throw a flower which she has carried / To a servant” (LS 10). Tegenover haar gasten gedraagt zij zich zoals haar status het van haar verwacht: “You may kiss my hand” (LS 6).

De infante richt tweemaal het woord tot haar vader. Tweemaal is het een verzoek. Eerst nodigt zij hem uit haar te vergezellen bij de festiviteiten in de tuin. Als de koning zich van het balkon verwijdt, vraagt de infante vertwijfeld of hij geen woord tot haar kan richten. Geen enkele keer krijgt de infante reactie, zij concludeert dan ook: “My father is unkind. He has no heart” (LS 4).

Zowel in het sprookje als in dit libretto bezit de infante een kinderlijke, onschuldige wreedheid. Lewis en Seagrave verklaren hoe dit zover kon komen. De infante is niet het geliefde kind van de koning; zij is het dierbare kind van zijn liefde: “[T]hat dear child of my love” (LS 2). De infante is de vervulling van de immense liefde tussen de koning en zijn koningin. Zij herinnert aan de gelukzalige periode met de koningin, een levensfase die nooit terugkomt. Hierdoor wordt de onmacht van de koning om naar de infante te kijken aannemelijker. De infante is totaal verweesd en is zich daarvan bewust. Wilde laat de infante een pruillip van teleurstelling trekken en haar schouders ophalen als de

koning vertrekt. De reactie van deze infante is feller. Zij uit haar teleurstelling ten opzichte van de vader en vooral ten opzichte van haar moeder:

My father, my father,
Have you no word for me?
In that dark chapel
Where my mother lies, and where
I must not go,
In that dark chapel where my father mourns
For her, she robs me of his love.
I never knew my mother, yet
She robs me of his love.
Oh why, Oh why did she desert us both,
And rob me of his love? (LS 3)

Haar reactie tegenover de dode koningin is een nieuw element in het libretto. De infante is ontgoocheld door de houding van de koning en beschuldigt er haar moeder van de liefde van haar vader te hebben gestolen. De verwijten aan het adres van haar moeder werpen een ander licht op de infante. Het gemis aan ouderliefde wordt sterk benadrukt. In de ogen van de dwerg is de prinses een droevige infante. Hij meent dit verdriet te kunnen verdrijven en een lach op haar gezicht te kunnen toveren wanneer hij haar zou meenemen naar zijn bos. Het strenge hofprotocol en de liefdeloze omgeving waarin het meisje opgroeit, bedrukken haar zeer.

Harteloosheid, een hart breken en geen hart bezitten zijn met elkaar verbonden. De infante is volkomen harteloos, een trekje dat ze geërfd heeft van haar vader, die geen hart heeft. De dwerg breekt zijn hart en is hierdoor als speeltje waardeloos. Het is dan een logische consequentie dat de volgende speelgenoten zonder hart moeten zijn. Door de koning hartelozener voor te stellen dan in de brontekst vindt er een transformatie plaats in de figuur van de infante. Zij smacht naar haar vaders liefde zoals de dwerg smacht naar haar liefde. Geen van beiden krijgt wat ze wensen. Lewis en Seagrave voegen een freudiaanse interpretatie toe aan de vader-dochterrelatie. Zitten er bij Wilde meer verwijzingen naar wreedheid (de wreedheid van haar oom is berucht) en naar de inquisitie (zoals het indrukwekkende autodafe), dan verdwijnen deze verwijzingen bij Lewis en Seagrave. De librettisten benadrukken de harteloosheid als een gevolg van haar liefdeloze opvoeding. Wilde geeft de infante eenmaal een menselijke trek in haar ontmoeting bij het zien van het marionettenspel in de tragedie *Sophonisbe*. In deze adaptatie voert de inquisiteur dit spektakel af met de woorden: "Extraordinary that things made of wood and wax should make us weep real tears" (LS 11). Op het einde beklemtonen Lewis en Seagrave de onschuld van de kleine infante door er op te wijzen dat het begrip 'dood' en waarom iemand sterft te vage begrippen zijn voor een jong meisje: "INFANTA: Dead? But why should he die?" (LS 17) Hierdoor krijgt deze infante een grote dosis aan onschuld toebedeeld. De laatste woorden van de infante "For the

future, let those who come to play with me have no hearts” (LS 17) klinken opnieuw meedogenloos. Het is een kinderlijke harteloosheid, eerder een niet kunnen begrijpen.

De infante leunt nauw aan bij het portret dat Wilde schetst in zijn sprookje. Hier staat een “*femme fatale* in wording.” Er is geen enkel attribuut of uiterlijk kenmerk dat naar dit vrouwbeeld verwijst. Maar in haar houding tegenover de dwerg is ze het wel. Slechts eenmaal richt ze rechtstreeks het woord tot de dwerg. “That was capital! Now you must dance for me” (LS 16), beveelt ze op het moment dat ze de dwerg ziet ineensstorten. Haar gedrag en lichaamstaal verraden haar minachting voor hem. Als blijkt dat de dwerg gestorven is, neemt ze een trotse houding aan vooraleer haar laatste harde woorden te uiten. Hij is en blijft een dansact, een grappig monster. De dwerg is een object voor haar.

Deze infante kan op sympathie rekenen, ondanks haar harteloosheid en haar verschijning als een product van het hofprotocol. De reden hiervoor is de inleidende passage die de rouw van de koning, het onbegrip van de infante voor de afwezige vader en de moeder als de oorzaak van de ontbrekende vaderliefde beschrijft.

De koningin

Deze adaptatie is de eerste operabewerking met aandacht voor het necrofiele motief van de aanbidding van het dode vrouwenlichaam in het sprookje. De koningin ligt “so cold, unbreathing” (LS 1) in de donkere kapel. Al in een eerste monoloog beschrijven de librettisten de liefde en adoratie van de koning voor zijn dode koningin:

Mi Reinal! Mi Reinal! Mi Reinal!
O my adored, my life, my heart!
So beauteous and so cold, unbreathing, lovely.
My sorrow is my measure now, O Mi Reinal!
You were all springtime, all delight, the sun
Of April in your glance,
The smile of France!

In the dark chapel where my love lies quietly
My grieving heart
Implores her to awake,
My tears fall warmly on her hands;
But she will not awake.
Oh why, my love, did you desert your infant child,
Your King, your joy,
To perish like a flower,
My tender love? (LS 1)

De koning kust het bleke, dode gezicht van de koningin niet. Het zijn de tranen van de koning die op haar handen vallen: “My tears fall warmly on her hands; / But she will

not awake” (LS 1) De smart van de vorst (“My grieving heart” [LS 1]) duurt al meer dan twaalf jaar.

De infante weet dat haar moeder in de donkere kapel ligt. Het is de ruimte waar haar vader rouwt en waar zij nooit naar binnen mag: “In that dark chapel / Where my mother lies, and where / I must not go, / In that dark chapel where my father mourns / For her” (LS 3). Zij is veel explicieter dan in de geadapteerde tekst: het sprookje biedt geen uitsluitsel betreffende de vraag of de infante weet dat haar moeder daar ligt. De infante verwijst er enkel naar de naargeestige kapel, waar altijd kaarsen branden en die zij nooit mag betreden. Lewis en Seagrave besteden ook enige aandacht aan het motief van de *femme fragile*. De jonge koningin kwijnende weg (“To perish like a flower” [LS 1]) aan het Spaanse hof (“She sickened of the stifling corridors / Of this great court of Spain” [LS 2]) en ging ten onder aan de verstikkende omgeving. Zij is een jonge bloem in de knop gebroken, een typische voorstelling van een *femme fragile*.

2.4.2 Russell Woollen, Mary Ewald, *The Birthday of the Infanta*, 1993

2.4.2.1 Algemeen kader

The Birthday of the Infanta. An Opera with Ballet. Suggested by the Painting, “The Maids of Honor”, by Velasquez and a Story by Oscar Wilde is een opera in drie bedrijven van Russell Woollen¹³⁵ (1923-1994) op een libretto van Mary Ewald (1921-1997). De opera ging na vier voorvertoningen op 22 november 1993 in het Terrace Theater van het Kennedy Center for the Performing Arts in Washington D.C. in première.

Situering

The Birthday of the Infanta werd uitgevoerd door de studenten van de Shenandoah Conservatory of Music, een afdeling van het Shenandoah College in Winchester (VA) onder de muzikale leiding van Donald Black. De keuze viel op hen omdat er voor de enscenering nood was aan een ensemble dat dansers, choreografen, zangers en een orkest kon leveren. Andrea Girardin en Norman Shankle vertolkten de rollen van de infante en de dwerg. De criticus van *The Washington Post* had oog voor de originaliteit en de emotionele kracht: “[I]t is also a highly original work, bright, entertaining and – at the last minute – emotionally powerful.”¹³⁶

¹³⁵ Informatie over Russell Woollen in: ACA, American Composers Alliance, op: <http://composers.com/russell-woollen> [29 december 2016] en Patrick M. O’Shea, “In Memoriam: Russell Woollen”, 27 april 1994, in: *ChoralNet. American Choral Directors Association*: <http://www.choralnet.org/view/130253> [15 maart 2016].

¹³⁶ Joseph McLellan, “Woollen’s Touching ‘Infanta’”, in: *The Washington Post*, 23 november 1993, B1.

[Charles] Russell Woollen was een Amerikaanse componist, muzikant en hoogleraar muziek. Hij studeerde muziek aan Harvard University bij Walter Piston en compositie bij Nicholas Nabokov aan de Johns Hopkins University in Baltimore (MD) en bij Nadia Boulanger in Parijs. Zijn studie van het gregoriaans en het orgel bracht hem naar de Pius X School of Liturgical Music in New York en naar de abdij van Solesmes in Frankrijk. Tijdens de zomers van 1943 tot en met 1947 verbleef hij bij de Trapp Family Singers als privéleraar voor de kinderen. In 1947 werd hij tot priester gewijd. Woollen was in 1950 een van de sleutelfiguren bij de oprichting van het departement muziek van de Catholic University of America in Washington D.C. Woollen was een zeer gerespecteerde componist die ervoor koos om niet de gangbare trends te volgen. Zijn compositorisch oeuvre kreeg veel waardering. Woollen verliet het priesterschap in 1964, maar bleef veel gewijde muziek componeren. Hij beperkte zich niet tot religieuze werken. Hij is ook de componist van twee symfonieën, twee opera's en tal van instrumentale composities, sololiederen en wereldse koorwerken. Woollen toonzette vaak literair werk zoals gedichten van de Amerikaanse dichters Elinor Wylie, Edna St. Vincent Millay en Linda Pastan en van de renaissancedichters Joachim du Bellay en John Donne.

Mary Ewald¹³⁷ was een dichteres, lerares en operalibrettiste. Ewald werd geboren in Richmond (VA), en studeerde af aan het College of William and Mary in Williamsburg (VA). Ze behaalde een doctoraat aan de Harvard University in 1947 na het schrijven van een proefschrift over Francis Bacon. Ewald doceerde aan de universiteiten van Maryland en New Hampshire en aan het Wellesley College in Massachusetts. In 1989 riep de Hingham Poetry Society van Massachusetts haar uit tot 'Poet of the Year.'

De samenwerking van librettiste Ewald en componist Woollen berust op een jarenlange vriendschap. Eerder, in 1982, zette Woollen de gedichtencyclus *A Christmas Garland* van Ewald op muziek. Ewald schreef het libretto voor deze opera op verzoek van Woollen. Het libretto heeft een zorgvuldig uitgewerkt plot. Het bevat aanwijzingen voor televisiecamera's omdat Ewald het oorspronkelijk bedacht voor dat medium. Het libretto is "[s]uggested by the painting, 'The Maids of Honor,' by Velasquez and a story by Oscar Wilde."¹³⁸ De keuze voor dat sprookje was louter persoonlijk. De librettiste herinnerde zich dat ze het als negenjarige las. Het maakte deel uit van een verzameling kortverhalen, het eerste boek dat zij ooit bezat. De componist kreeg een volledig ontworpen libretto met specifieke instructies: "You have to write quite differently for

¹³⁷ Over Mary Ewald (1921-1997): "Mary T. Ewald, 75, A Poet, Translator And Opera Librettist", in: *The New York Times*, 11 februari 1997: <http://www.nytimes.com/1997/02/11/arts/mary-t-ewald-75-a-poet-translator-and-opera-librettist.html> [15 maart 2016].

¹³⁸ Mary Ewald, *The Birthday of the Infanta. An Opera with Ballet*, New York, American Composers Edition, 1993, ongenummerde titelpagina.

singers, giving them repeated phrases and trying to find words with good vowels to sing.”¹³⁹

Plot

Het libretto spreidt de gebeurtenissen op de verjaardag van de infante over drie bedrijven. Het eerste bedrijf vergelijkt de infante met haar moeder en duidt het verdriet van de koning. Het tweede bedrijf beschrijft de feestelijkheden: een gespeeld stierengevecht, de Italiaanse marionetten die de halfklassieke tragedie *Sophonisbe* uitbeelden, de Afrikaanse goochelaar met zijn twee groen-gouden slangen, de zigeuners met hun aapjes en hun beer, het plechtstatige menuet van de dansknappen van Our Lady of Pilar en ten slotte de dans van de dwerg. De infante schenkt een tulp aan de dwerg. Zij is zeer gecharmeerd door de dwerg en geeft de wens te kennen de dans meteen te herhalen. In het laatste bedrijf trekt de dwerg zich terug in het kasteel en bezingt zijn liefde voor de infante. Al dansend ontdekt hij zijn weerkaatsing in de spiegel. Wanneer hij zich bewust wordt van zijn eigen uiterlijk trekt hij de bloem aan stukken en valt snikkend op de grond. Terwijl hij op de grond ligt en met de handen op de vloer klopt, komt de infante terug binnen. De infante is zeer geamuseerd door dit gedrag. De infante wil dat de dwerg richt het woord tot hem en wenst dat hij danst voor haar, maar de dwerg is al overleden. Het einde van de opera is analoog aan het sprookje.

2.4.2.2 Adaptatie

De setbeschrijving van de opera is geïnspireerd door het schilderij *Las Meninas*. De personages zijn de infanta op haar twaalfde verjaardag, drie edelvrouwen Dona Guillerma, Dona Carla en Dona Tomasina, de koning, de grootinquisiteur, Don Pedro en de dwerg. De vrouwelijke hovelingen dragen de Spaanse naamsvormen van Ewalds drie zonen William, Charles en Thomas. De infante en de koning kregen volgens Ewald geen naam omdat het stuk niet historisch is; de dwerg heeft geen naam omdat hij voor iedereen een object is behalve voor zichzelf (E 22). De adaptatie combineert opera met ballet door de aanwezigheid van vijf balletscènes (de opvoeringen tijdens het feest: het stierengevecht, de Italiaanse marionetten, de Afrikaanse goochelaar, de zigeuners en het menuet).

Ewald blijft in haar adaptatie dicht bij het sprookje van Wilde. Zij heeft aandacht voor het lot van de droevige koning en zijn dode vorstin. De metafoor “Life is a cruel country” (E 6) geeft aan hoe de Spaanse koning tegenover het leven opkijkt. Een autodafe verwijst naar de wreedheid van Spanje en de wreedheid van Don Pedro. De

¹³⁹ John S. Sweeney, “Mary Ewald, poet, writes libretto for new opera”, in: *Greenwich Time*, 15 november 1993, p. D5.

leeftijd van de infante blijft twaalf jaar (“Today I am twelve years old” [E 7]) en de dwerg is in zijn oorspronkelijke hoedanigheid en onwetendheid behouden.

Er zijn ook wijzigingen. Don Pedro besteedt aandacht aan de infante en aan haar toekomstige macht en rijkdom; de grootinquisiteur schenkt haar een gele tulp uit de Nederlanden voor haar verjaardag. De gouden tulp betekent volgens Ewald verschillende dingen: het contrast tussen interne en externe macht, de wereld van het Spaanse rijk, de jeugd van de infante, het leven van de dwerg. De infante breekt de stam van de tulp en geeft de bloem aan de dwerg. De stam van de bloem wordt gebroken omdat “life is a beautiful and cruel country” (E 22). “The thread is snapped” is een duidelijke verwijzing dat de band tussen de rijke provinciën der Nederlanden en Spanje wordt beëindigd:

The thread is snapped, the thread is
snapped. The tulip has a yellow far
more rich than gold. It lives and
breathes, it lives and breathes, but
the thread is snapped, the thread is
snapped. (E 15a)

De tulp is ook bij Wilde uitdrukkelijk aanwezig. Zij verschijnt bij het begin van het verhaal als de grote gestreepte tulpen kaarsrecht op hun stelen staan en zich qua schoonheid vergelijken met de rozen. Zij is aanwezig in het paleis tijdens de zoektocht van de dwerg: “[O]n the centre table were lying the red portfolios of the ministers, stamped with the gold tulips of Spain” (CW 232) en “[T]he throne itself, covered with a rich pall of black velvet studded with silver tulips” (CW 232).

De opvoering van de Italiaanse marionetten is meer uitgewerkt, maar daartegenover is de tuinscène met de sprekende bloemen, vogels en dieren geschrapt. In de plaats hiervan blijft de dwerg in het kasteel. In de slotscène richt de infante eenmaal het woord tot hem: “That is excellent. But now you must dance for me” (E 19). Het einde van het sprookje en van dit libretto corresponderen, met uitzondering van de woorden van de kamerheer die Ewald in de mond van de grootinquisiteur legt:

‘But why will he not dance again?’ asked the Infanta, laughing.
‘Because his heart is broken,’ answered the Chamberlain.
And the Infanta frowned, and her dainty rose-leaf lips curled in pretty disdain.
‘For the future let those who come to play with me have no hearts,’ she cried, and
she ran out into the garden (CW 235).

Infanta

But why won’t he dance again?

Inquisitor

Because his heart is broken.

Infanta (tossing her head in disdain)
In future, let those who come to play
with me have no hearts. (She smiles
and the dance begins again)" (E 21)

De mannelijke protagonist

In het tweede bedrijf komt de dwerg te voorschijn: "A smiling, happy dwarf who does not know he is a dwarf, enters. He has a huge head, hunched back, crooked legs, and makes mincing, awkward movements" (E 14). Zijn "ugly lips" (E 15) trekken later de aandacht. Ewald voegt eraan toe: "[H]e is dressed in black like the son of a charcoal-burner, but in black velvet because he has been brought to the court" (E 14). De dwerg blijft de zoon van een arme kolenbrander die maar al te blij is verlost te zijn van een dergelijk lelijk en nutteloos kind. Hij is een lachende, gelukkige en onwetende dwerg, die "overjoyed" (E 15) is tijdens zijn dans. Voor de infante is hij onmiddellijk "too marvellous" (E 14) en "so wonderful" (E 15). Tijdens de dans kan de dwerg zijn ogen niet afhouden van de infante. Als beloning ontvangt hij van de infante de tulp. Zijn reactie is heel karikaturaal: hij drukt de bloem tegen zijn lippen, legt zijn hand op zijn hart, zinkt op een knie voor de prinses en grinnikt van oor tot oor (E 15). Een aantal toneelaanwijzingen zinspelen op de betovering die uitgaat van de tulp: de dwerg bekijkt zijn tulp van dichtbij, van veraf, ruikt eraan en kust ze (E 16). Ook hier is deze bloem het symbool van de prinses. De dwerg blijft in het kasteel en bezingt er zijn liefde voor de infante:

Here she sat. Here she sat ...
I love her. I love her. I love
the one who gave me this golden
flower.
She gave me the tulip. She gave me
the tulip. She loves me! (E 17)

Alle herinneringen aan het bos en alles wat de dwerg in het bos met de infante kan doen ("When she is tired, I will find a soft bank of moss for her..." [E 17a]), dringen zich in zijn liederen (de "Acorn-cup Song, de "Bird-Call Song, "A Necklace of Red Berries" en "The Wind Dances") op. Dansend ontdekt hij zijn weerkaatsing in de spiegel. Aan de hand van een aantal grimassen en bewegingen leert hij de waarheid kennen. Hij ziet zijn eigen reflectie als een echo en wordt zich zo bewust van zijn eigen uiterlijk. Ewald beschrijft het einde van de dwerg in een episode die identiek is aan de handelingen in het sprookje. Voor Ewald staat de spiegel symbool voor de kennis van zelfbeperking (E 22).

2.4.2.3 De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven

De infante

Ewald tekent een twaalfjarige kindvrouw die uiterlijk enkele kenmerken gemeen heeft met de *femme fatale*. De weelderige stoffen en juwelen tonen tevens haar koninklijke status aan. In haar beschrijving van de infante verwijst Ewald direct naar Velázquez. Zij lijkt op Margaretha Theresia in *Las Meninas* met het licht gouden haar, een hoepelrok en wijde pofmouwen met zwarte linten en de roze rozetten op de middel, de halsuitsnijding en in de haren. Twee kleine muiltjes komen onder haar gele jurk te voorschijn en ze heeft een grote gazen waaier in de hand (E 0). Verschillende elementen van deze luxueuze gedaante komen overeen met de beschrijving van Wilde. De witte roos, het attriboot dat verwijst naar de *femme fragile*, werd vervangen door de gele tulp met een politieke betekenis. De hofhouding merkt haar evolutie van een kind naar een jonge vrouw op: “So suddenly from the sweetness of childhood, so quickly she had grown” (E 15a).

Van bij het begin komt de schoonheid van de infante aan bod en merkt de hofhouding de gelijkenis met de jonge koningin op: “She is growing to look like the young Queen, her Mother” (E 1). De overeenkomst tussen beide vrouwen valt de koning zwaar. Dit is de reden waarom hij zich in gedachten afkeert van de infante en de beminnelijkheid en de zachtheid van haar moeder bezingt:

King
She has the same wonderful smile
as my Queen – un vrai sourire
de France.

Sextet – Three noblewomen, the King, Don Pedro, and the Grand Inquisitor
She has the same wonderful smile as
her Mother, the same smile, the same
wonderful smile, un vrai sourire de
France, the same wonderful smile as
her Mother, a true smile, the same
wonderful smile as her Mother, a true
smile of France. (E 5)

Ze hebben dezelfde glimlach, een “vrai sourire de France” (E 5). Daarnaast bezit de infante ook de mooie nukkigheid van de koningin en eenzelfde trotse, gebogen, mooie mond. Net zoals Wilde schrijft Ewald de infante een aantal negatieve kwaliteiten toe. Het zijn arrogantie en wreedheid. De infante is ontgoocheld slechts één verjaardag per jaar te hebben, net als de kinderen van heel gewone mensen. Zij gooit daarbij haar hoofd in de nek. Zo vertoont ze in haar gedrag dezelfde sierlijke overmoed van de koningin die

op identieke wijze hetzelfde gebaar maakte. Wilde en Ewald beschrijven op een analoge manier deze geste. De ontgoocheling die het meisje uit zowel met woorden als met haar lichaamstaal wijst op een arrogante houding.

Deze infante is beter bestand tegen de druk van haar status en het Spaanse protocol. Nochtans komen de wreedheid van het Spaanse hof en van Don Pedro ook hier tot uiting. Don Pedro grijnst bij de gedachte aan het autodafe en de driehonderd ketters die werden verbrand (E 6). De koning zelf verwijst naar de wreedheid van Spanje en van zijn broer: “Cruel. Cruel. Spain is a cruel country / and you are the most cruel man in it!” (E 6). De vorst wil zijn dochter behoeden voor de wreedheid van het hof en van zijn broer, maar toch is zij ook hier gespeend van alle vaderliefde. De infante herinnert zich haar jeugd jaren als fijne jaren: “One day has followed another so / Gently, like the breeze on each / Side of the fan” (E 7). Toch voelt zij beperkingen, want bij het menuet reageert ze: “Oh I feel free when I see the dance” (E 13). Als de koning zich heeft teruggetrokken, uit de infante haar genegenheid voor Don Pedro en de grootinquisiteur: “[Y]ou are so much more sensible than the King” (E 10). Don Pedro bezingt in zijn aria de macht die de infante als soeverein van Spanje binnenkort zal bezitten.

De gelijkenissen tussen de infante in de geadapteerde tekst en de adaptatie zijn groot. De kleine prinses lacht met de capriolen van de dwerg en met de manier waarop hij de bloem met veel theatrale gebaren ontvangt. De infante maakt zich vrolijk over zijn mismakke uiterlijk en zijn stompzinnig handelen. Ze stampt met de voeten uit frustratie omdat de dwerg dood ligt en hij niet danst (E 20). Ze heeft enkel minachting voor zijn gebroken hart en stuurt een laatste harteloze reactie de wereld in: “In future, let those who come to play with me have no hearts. (*She smiles and the dance begins again*)” (E 21).

Deze infante sluit nauw aan bij Wildes ‘*femme fatale* in wording.’ De vergelijking met een *femme fatale* slaat ook hier op haar harteloosheid en haar wreedheid. In deze adaptatie blijkt de infante voor de dwerg opnieuw fataal. Een grote liefde voor de prinses drijft de dwerg; hij zal haar blijven volgen tot de dood: “I love her. I love her. I love the one who gave me this golden flower” (E 17). De harteloosheid en de kwelzucht van deze jonge *femme fatale* doorkruisen het liefdesverlangen van de dwerg. Zij kan de gevolgen van haar gedrag en haar handelingen niet schatten. Zij zoekt het spel op en is zodoende niet bewust verantwoordelijk voor het bereik van haar wrede daden. De wreedheid van de infante vindt opnieuw zijn oorsprong in het gebrek aan elke vorm van ouderliefde.

De koningin

Het eerste bedrijf is gewijd aan het huwelijk van het koningspaar en de dood van de koningin, de necrofiele bezoeken van de koning aan het opgebaarde lijk en de pijnlijke gelijkenis tussen de infante en de koningin. Met deze episode verduidelijkt Ewald dat de

wreedheid van de infante een gevolg is van haar eenzame en liefdeloze jeugd. Onmiddellijk wordt duidelijk dat de koningin in ieder geval de liefde van de koning had. Deze herhaling van “at least” (E 2-3) duidt op een tegenstelling met de infante die na het overlijden van de moeder alle liefde moet ontberen.

Het motief van de *femme fragile* in de beschrijving van het wegwijnen van de jonge koningin en het motief van de verering van het dode vrouwenlichaam zijn duidelijk aanwezig. Zodra de hofdames een blik werpen op de infante en haar steeds groeiende gelijkenis met de jonge koningin opmerken, referen zij aan het ongelukkige leven van de vorstin. Het beeld van de jonge koningin als wegterende fragiele vrouw is uitdrukkelijk aanwezig. De koning heeft haar waanzinnig liefgehad, maar desondanks kwijnde de jonge vrouw weg aan het Spaanse hof en stierf zij zes maanden na de geboorte van haar dochter:

Dona Tomasina
I hate to remember the poor woman.
Such an unhappy life. Taken from
gay France and brought to wither
away in the black splendour of Spain.
A young child married to an old King.
How sad to move so suddenly from the
sweetness of childhood to the
hardness of the throne. (E 1)

Als jong meisje ruilde ze het levenslustige Frankrijk in om in de sombere pracht van het Spaanse hof weg te teren: “How sad to move so suddenly from the sweetness of childhood to the hardness of the throne” (E 1). Zij bezat de zoetheid en de zachtheid van het vrolijke Frankrijk. Bezat de Franse hofhouding een zekere “gaity” (E 1), dan vormde de “the repression and gloom” (E 1) en de “black splendour of Spain” (E 1) de ideale basis om te verwelken. Ze moest niet alleen repressie en somberheid weerstaan, maar was ook alle vrijheid ontnomen: “To be followed about everywhere” (E 1). Het feit dat het slecht zou aflopen werd al vlug verondersteld: “One might have known she would die” (E 1).

In tegenstelling tot het sprookje, waar de koning amper vijftien jaar was en de koningin zelfs nog jonger toen zij elkaar voor het eerst zagen, is deze koning een oude man:

As a young child she was married to
an old King, a young girl joined
to an old man, a young princess
married to the King of Spain, a young
girl and an old man. (E 2)

Er wordt niet verder ingegaan op de relatie tussen de jonge vrouw en de oude man. Het huwelijk werd geconsumeerd want er werd een kind uit geboren. Uiteindelijk is het niet de oude koning, maar de jonge koningin die eensklaps sterft. Deze koningin is niet begraven, maar werd gebalsemd door een Moorse arts. Het gebalsemde lichaam ligt opgebaard in een kapel van het paleis. Na bijna twaalf jaar ziet ze er nog uit “just as she did when the monks bore her in” (E 2). Het motief van de verering van het dode vrouwenlichaam blijft hier overeen. Iedere maand bezoekt de koning het lichaam, knielt naast haar en roept haar aan met “Mi Reina!” (E 2). Tijdens zijn bezoeken grijpt hij naar haar bleke, met ringen bezette handen en tracht haar wakker te krijgen door haar koude gezicht te kussen:

The King tries to wake her with kisses.
Once every month the king himself comes
to see her. At least she had the love
of the King. The King kneels by her
side and calls out, “Mi Reina! Mi
Reina!” The King clutches the pale
jewelled hands of his Queen, the King
clutches the pale jewelled hands and
kisses that cold painted face. The
King kneels by her side and calls out,
“Mi Reina! Mi Reina” (E 3)

Ewald slaagt erin de lugubere sfeer te vatten waarin deze nachtelijke bezoeken plaatsvinden: “[I]n the black marble chapel of the Palace” (E 2) en “He comes wrapped in a dark cloak and with a muffled lantern in his hand” (E 2). Ewald schenkt voldoende aandacht aan de scène over de dode koningin. Zo illustreert zij het karakter en de gemoedstoestand van de treurende vorst en duidt ze de wankelende relatie tussen de treurende vorst en zijn dochter. De koning leeft zodanig teruggetrokken in zijn verdriet en zijn verleden dat voor het heden en voor de zorg voor de infante geen plaats meer is. In de evolutie doorheen de drie clusters sluit deze adaptatie qua plot, personages, motieven en verloop heel nauw aan bij het sprookje van Wilde.

2.4.3 Bettina Weber, *Der Geburtstag der Infantin*, 2002

2.4.3.1 Algemeen kader

Der Geburtstag der Infantin, *Oper in einem Akt nach Oscar Wilde* is een opera van Bettina Weber¹⁴⁰ (1971) op een eigen libretto. Het werk ging op 18 september 2002 in de Stadthalle van Gelnhausen in première.

Situering

Met de opera *Der Geburtstag der Infantin* stelde de Opernschule Gelnhausen haar vijfde productie voor.¹⁴¹ De muzikale leiding was in handen van de componiste. Susanne Kultau en Christiane Schöne zongen tijdens de première de rollen van de infante en Engendro, der Tölpel. Het werk behaalde een week voor de première de eerste prijs in de veertiende editie van de Siegburger Kompositionswettbewerb.¹⁴² Naar aanleiding van deze prijs gingen de Opernschule Gelnhausen en het Engelbert-Humperdinck-Gesellschaft in Siegburg samenwerken en volgden in het najaar van 2003 nog opvoeringen in Gelnhausen en in Siegburg. Er werd lovend over de adaptatie geschreven:

Mit der Oper “Der Geburtstag der Infantin” feierte die Opernschule Gelnhausen am Mittwoch Abend in der Stadthalle ihren bislang größten Erfolg. Vor vielen Zuschauern begeisterte die Truppe um die Frankfurterin Bettina Weber mit ihrer schwungvollen Interpretation der Erzählung von Oscar Wilde.¹⁴³

Bettina Weber studeerde zang te Frankfurt en Giessen. Deze professionele sopraan is ook actief als componiste, auteur, zangpedagoge en leider van diverse muzikensembles. Weber was lange tijd hoofd van het opera-ensemble van de muziekschool Gelnhausen. Zij componeerde en adapteerde heel wat werken voor muziektheater die het ensemble van haar operaschool uitvoerde. In *Die Liebe der Nachtigall* combineerde ze eerder *The Nightingale and the Rose* van Wilde met het

¹⁴⁰ Homepage van Bettina Weber: <http://www.cantate-net.de/> [29 december 2016].

¹⁴¹ In 1999 werd de Opernschule Gelnhausen als een afdeling van de Musikschule Main-Kinzig door Bettina Weber opgericht. De Opernschule moest echter na de productie *Der Rattenfänger von Hameln* (april 2008) haar activiteiten stoppen. De muziektheaterworkshops van de Opern-Weberei Frankfurt zetten deze verder.

¹⁴² De Siegburger Kompositionswettbewerb wordt jaarlijks door het Engelbert-Humperdinck-Gesellschaft Siegburg uitgeschreven en door de Engelbert-Humperdinck-Musikschule Siegburg onder het beschermheerschap van de burgemeester georganiseerd.

¹⁴³ *Gelnhäuser Tageblatt*, 20 september 2002: <http://www.cantate-net.de> [29 december 2016]. Zie: Komponistin. Pressestimmen.

Russische volkssprookje *Der Spielmann und die Nachtigall*.¹⁴⁴ Deze kameropera ontstond in de zomer van 1996 als een scenische cantate en was haar eerste poging om voor het muziektheater te componeren.

Het was oorspronkelijk de bedoeling *Der Geburtstag der Infantin* als een gemeenschappelijk project van de Opernschule uit te voeren, onder het motto “Eine Oper entsteht.” De leerlingen zouden een gekozen tekst adapteren en de enscenering uitwerken. Weber zou het componeren en het instuderen op zich nemen. Dit totaalproject bleek voor het ensemble te hoog gegrepen. Weber adapteerde dan zelf het sprookje tot een opera in tien muzikale scènes. Zij nam ook de regie en de muzikale leiding op zich. De rollen konden worden bezet door vrouwelijke uitvoerders, naargelang de mogelijkheden van de groep. Het ensemble van de Opernschule Gelnhausen bestond toen uit ambitieuze leken en muziekstudenten tussen twaalf en negentien jaar oud.

De componiste zocht naar een stof die zij gemakkelijk in een eenakter kon omzetten en begreep “daß [sie] keine Geschichte auswählen konnte, die viele Verwandlungen und Umbauten gebraucht hätte.”¹⁴⁵ Voor de verhalen van Wilde had zij naar eigen zeggen al langere tijd een grote voorliefde. Zij vond *The Birthday of the Infanta* heel geschikt omdat de stof zich in een relatief eenvoudig kader laat vertalen. Net zoals bij *The Nightingale and the Rose* twijfelde Weber aan haar keuze vanwege het tragische slot. Zij dacht eraan dit einde een vergevingsgezinde omslag te geven, maar besloot het sprookje op zijn belangrijkste punten onveranderd te houden op het toevoegen van een kritische noot door het slotkoor na.

Plot

De Spaanse infante viert haar twaalfde verjaardag. De voorname gasten krijgen enkele opvoeringen aangeboden tijdens het feest. De infante reageert geïrriteerd en verveeld op alle pogingen om haar te verrassen. Een jager heeft in het woud een kleine misgroeide jongen opgepikt die hij de infante brengt als een curiositeit. De infante reageert enthousiast op het gezang en de dans van de kleine Engendro. Ze danst graag met hem als ze merkt hoe zijn ongedwongen gedrag en zijn armtierige uiterlijk de gasten choqueren. Als beloning voor zijn voorstelling werpt ze hem een roos toe. Het gezelschap verdwijnt voor het banket en de siësta. De dwerg denkt dat de mooie infante, die hem de bloem toewierp, van hem houdt. Hij besluit haar te zoeken en haar te vragen het koude slot te verlaten. Tijdens zijn zoektocht ontdekt hij een spiegel. Omdat hij zijn

¹⁴⁴ Omdat de tragische dood van de nachtegaal haar afschrok, combineerde Weber het einde bij Wilde met een Russisch volkssprookje. Zo gaf ze een positieve wending aan het slot van haar opera.

¹⁴⁵ B. Weber over de ontstaansgeschiedenis van haar opera in een persoonlijke correspondentie. E-mail van 2 maart 2006. De componiste stuurde ook het libretto toe.

eigen fysionomie niet kent, schrikt hij van het afschuwelijke gedrocht dat hij ziet. Anderzijds amuseert hij zich ook met hem. Pas dan realiseert hij zich dat het om zijn eigen spiegelbeeld handelt en dat het hofgezelschap en de infante met hem hebben gespot. De pijn van dit besef is zo groot dat Engendro sterft. De infante en het hofgezelschap keren terug. De infante wil dat de jongen nogmaals danst. Als men haar zegt dat de jongen gestorven is omdat zijn hart gebroken is, wil ze dat haar toekomstige speelkameraadjes niet langer een hart hebben. Ze beveelt het feest opnieuw te starten.

2.4.3.2 Adaptatie

Weber schreef het libretto in veertien dagen. Zij reduceerde het sprookje aanzienlijk. De uitgebreide feestelijkheden, de herinneringen van de koning aan zijn huwelijk, de verwijzingen naar de wreedheid van Don Pedro, de aanwezigheid van de dwerg in de tuin en de spottende commentaren, de uitgebreide herinneringen van de dwerg aan het bos en diens zoektocht in het koninklijke kasteel verdwenen. De personages Don Pedro en de grootinquisiteur ook. Het wrede karakter van Don Pedro werd overgedragen naar de koning. Weber houdt zich dicht bij het origineel en volgt inhoudelijk vrij getrouw het sprookje. Zij schreef nieuwe dialogen en componeerde er passende muziek bij. Weber baseerde zich op de tekst uit *Die Erzählungen und Märchen* in het Duits vertaald door Greve en Blei.¹⁴⁶

Zangstemmen wisselen af met spreekstemmen, een melodramarol¹⁴⁷ en een driestemmig koor. Drie spreekstemmen becommentariëren in de opera de gebeurtenissen en de houding van de infante. Het zijn de vleierende Marquesa Lisonja, de opruiende Duquesa Acosa en de met de wind meedraaiende Condesa Vuelta. Weber integreerde dans- en pantomimescènes. Ze modelleert de personages zodanig dat ze aanvaardbaar worden in een adaptatie voor jonge uitvoerders en een dito publiek.

De mannelijke protagonist

In vergelijking met andere adaptaties besteedt Weber minder aandacht aan de dwerg. De componiste en librettiste spreekt niet over een dwerg, maar over “der Tölpel” (een hannes, een lomperd, een onnozele hals, een domoor). Deze opera-adaptatie geeft als enige de mannelijke protagonist een eigen naam. Een jager vond Engendro in het bos. Het is een kleine kobold, het kind van een kolenbrander die zijn nutteloze zoon maar al

¹⁴⁶ Oscar Wilde, *Die Erzählungen und Märchen*, Frankfurt, Insel-Taschenbuch-Verlag, 1979.

¹⁴⁷ Th. Willemze, *Spectrum Muzieklexicon*, Utrecht, Antwerpen, Uitgeverij Het Spectrum, 1975, p. 578: “Het samengaan van gesproken tekst en een deze tekst illustrerende, ondersteunende en hier en daar onderbrekende programmatische en toonschilderende muziek. De merkwaardige klankvermenging die ontstaat wanneer gesproken tekst en muziek gelijktijdig klinken, maakt dat deze techniek zich bij uitstek leent voor tragische, emotionele en/of dramatische gegevens.”

te graag verkoopt. Hij is niet het enige kind want “es gibt noch genug andere hungrige Mäuler, die er zu stopfen hat” (W 13). De infante beschrijft zijn uiterlijk:

Nein, welch komische Figur,
besteht fast aus ‘nem Buckel nur!
Die Beine krumm, der Kopf so groß!
Nein, ist das lustig, schaut doch bloß! (W 15)

Andere typeringen (als “ein Wesen, von dem wir zunächst nicht einmal sagen konnten, ob es ein Mensch, ein Tier, oder gar ein Kobold sei” (W 13), “einen mißratenen Sohn” (W 13), “das Monstrum” (W 14), “das abgerissene Geschöpf” (W 15), “wie häßlich und schmutzig er ist” (W 15), “dieses Scheusal” [W 17]) wijzen op de minachting die hem ten deel valt. Engendro zal met dans en zang de infante verblijden. Hoe geringschattend en lelijk hij ook is, de jongeman bekijkt het gebeuren van de positieve kant. Hij merkt in het paleis enkel het vriendelijke lachen en neemt de uitgesproken beledigingen van de infante niet waar. Hij vertoont een natuurlijk ongedwongen gedrag. Als het hofgezelschap zich verwijderd voor de siësta bezingt Engendro zijn geluk en zijn droom om de prinses mee te nemen naar zijn woud. Eerst zingt hij over zijn liefste vriendin. Pas in tweede instantie zingt Engendro over de liefde die niet kan wonen in het kasteel en het geluk dat men enkel in het bos aantreft. Een echte uitgesproken liefdesverklaring van de dwerg vindt men hier niet. Pas in zijn reactie voor de spiegel voert hij vriendschap op naar liefde: “Ich dacht’, sie suchte einen Freund! / Ich glaubt’, sie hätt’ mich lieb” (W 20). De confrontatie met zijn spiegelbeeld gaat gepaard met een dans; “das scheußliche Ungeheuer” (W 19) tegenover de dwerg volgt zijn bewegingen exact. Zo ontdekt Engendro de gestalte in de spiegel en komt hij tot het inzicht dat hij een bespot monster is, waarna het noodlottig afloopt voor hem: “Mir wird so schwach! / Ich kann nicht mehr” (W 20).

Het gezang van de gevoelige Engendro verandert op het moment dat Engendro zichzelf herkent in de spiegel, dat hij zijn misvorming erkent en begrijpt dat de infante en het hofgezelschap met hem de draak hebben gestoken. Hij verliest zijn zangstem en krijgt een spreekstem. Hij brengt zijn gevoelens in een melodrama tot uitdrukking. In tegenstelling tot de infante (cf. infra) spreekt hij op een natuurlijke wijze zonder vaste toonhoogte of vastgelegde ritmes.

2.4.3.3 De vrouwelijke personages vanuit het oogpunt van de literaire motieven

De infante

De infante staat in deze adaptatie in het middelpunt. De twaalfjarige prinses ziet er betoverend en bekoorlijk uit, fijn en elegant, en heeft een bloem in haar haardos. Zij is het mooiste meisje. In de openingsscène bejubelt het koor haar (W 2). Ze noemen haar een vriendin en vergelijken haar met een engel (W 2). Hoewel haar schoonheid wordt

bezongen, wijst Acosa op het norske gezicht van de infante en haar gedrag als een verwend klein kind (W 3). De elegantie staat in schril contrast tot haar gezichtsuitdrukking en haar luimen. De discrepantie tussen de schoonheid van de infante en het verwende personage dat neerkijkt op de huldebetuigingen en geschenken van de gasten beklemtoont Weber met: “Keine Miene verzieht sie! Als wenn man ihr statt Perlen und Diamanten nur billigen Tand überreicht hatte” (W 5). Zij is verveeld door de feestelijkheden (“mit gelangweilter, mürrischer Miene” [W 4]), toont geen interesse en bruuskeert haar gasten. Zij laat haar onderdanen haar koninklijke status aanvoelen:

Ich denk’ doch, mein Wort gilt noch hier!
Deine Pflicht ist’s, meinen Willen
Allsogleich mir zu erfüllen! (W 14)

Het hofpersoneel beseft goed dat de verwende infante in alle staten is wanneer men haar wensen niet inwilligt. Zij is niets anders dan een egoïstisch en zelfgenoegzaam kreng: “Nichts ist unmöglich, was ich begehrt” (W 14). De manier hoe zij haar teksten brengt, onderstreept de gevoelloosheid van de infante. Zij drukt zich in een gesproken melodrama uit in rijmen, in een vaste toonhoogte en een vastgelegd ritme. Deze artificiële manier van spreken staat in schril contrast met de natuurlijke Engendro.

De infante is heel tevreden met haar nieuwe speeltuig. “Der Tölpel” interesseert haar. Ze ziet in hem een middel om haar gezelschap te kwetsen. Tijdens het banket en de siësta ontdekt de man zijn spiegelbeeld en wordt bewust van de wreedheid van de infante: “[S]ie hat mich nur verlacht! Auch sie! Auch sie! Sie ist die Grausamste von allen” (W 20). Als de prinses zijn overlijden verneemt, is “Laßt künftig solche, die mit mir zu spielen kommen, keine Herzen haben!” (W 20) haar conclusie. Zij versterkt haar uitspraak nog met een wrede uitlating: “Nun will amüsier’n ich mich aufs Beste! / Auf’s Neu’ beginne drum das Feste” (W 21). Weber corrigeert het dramatische einde van het originele verhaal door een slotkoor dat de ontsteltenis van het hofgezelschap uitdrukt.

Bij Weber staat de uiterlijke schoonheid van de infante in schril contrast tot de innerlijke kenmerken. Zij vergroot het verwende, nukkige gedrag, de hoogmoed ontleend aan haar status, haar kilte en haar wreedheid uit. Het koude en wrede gedrag van de infante koppelt ze aan de wekelijkse lugubere bezoeken van de koning. Duquesa Acosa vergelijkt de infante met haar vader die zijn onmenselijkheid bewijst door het neerbranden van hele dorpen, het verdrijven van de inwoners en het folteren en onthoofden van tegenstanders:

Zart und empfindsam? Unsere Infantin? Oh ja, wahrhaftig! Ganz gewiß ist sie ebenso empfindsam, wie unser gnädiger König, der aus lauter Empfindsamkeit ganze Dörfer niederbrennen und ihre Bewohner vertreiben ließ! Und der ein so zartes Gemüt besitzt, daß er einen jeden, der es wagt, nicht seiner Meinung zu sein, augenblicklich in den Kerker werfen, foltern und enthaupten läßt! (W 7)

Haar kilte, haar gebrek aan empathie en haar wreedheid worden gekoppeld aan de waanzin die zowel vader als dochter drijft: “Der König ist wahnsinnig – und die Infantin ist es nicht minder! Anders kann es nicht sein! Oder warum sonst wäre sie so kalt und grausam” (W 10). Deze jonge prinses bezit geen levenslust en vindt in niets plezier (“warum die Infantin sich über nichts freuen kann” [W 10]).

In deze adaptatie treedt het vrouwelijke hoofdpersonage niet op als een *femme fatale*. Zij is een klein egoïstisch krenk dat haar omgeving domineert en manipuleert omdat ze vindt dat dit haar zo toekomt. Het artificiële dat haar omhult, vindt zijn weerslag in de manier waarop zij zich uitdrukt. Dat is een element dat niets te maken heeft met de tekstuele omslag, maar alles met de partituur en de enscenering. De uiterlijke beschrijving van het jonge meisje slaat niet op een *femme fatale*. Zij is weliswaar een heel mooi meisje, maar het ontbreekt haar aan fatale uiterlijke kenmerken en attributen. De roos die ze de gebochelde toewerpt – een rode of een witte – kan men net zo min als een kenteken van het fatale of fragile vrouwentype interpreteren. Er is geen demonische aantrekkingskracht tussen de infante en de mismaakte. De liefde zegt de infante niets: “[A]n Liebe glaub’ ich nicht die Spur! / Das ist nur Torheit und nicht wahr” (W 11). ‘[D]er Tölpel’ zingt over zijn “liebste Freundin” (W 19) en over zijn misvatting dat de infante hem liefhad. De dood van Engendro door het besef dat alleen spot hem te deel viel, is voor de infante slechts een onaangenaam detail op een feestelijke dag.

De koningin

De *femme fragile* in het personage van de wegwijnende jonge Franse vorstin is verdwenen. Een verwijzing naar de dode koningin verklaart de stemming van de koning:

Duquesa Acosa: Wie es um das Gemüt unseres gnädigen Königs bestellt ist, ist ja im ganzen Lande bekannt! Daß er seit dem Tode der gnädigen Königin, nun sagen wir, nicht mehr richtig im Kopfe ist!

Marquesa Lisonja: Nun, er trauert eben um seine geliebte Frau! (W 10)

Het is enkel in de uitlatingen van de drie edeldames dat de scène over de aanbidding van de dode koningin wordt gereconstrueerd (W 10). Zij verbinden er het misplaatste gedrag van de infante met het gemoed van de koning. Zo krijgt Wildes macaber stukje zijn plaats. Acosa oppert: “Ihr wißt so gut wie ich, warum die Infantin sich über nichts freuen kann!” (W 10). Zonder echt in details te treden verklaart het motief van de verering van het dode vrouwenlichaam het bizarre gedrag van de koning. De rouwende koning bezoekt minstens eenmaal per week de grafkelder waarin zijn gemalin ligt opgebaard. Heel alleen blijft hij urenlang aan haar schrijn en niemand mag hem storen (W 10). Er zijn geen details over de staat van het lichaam of mogelijke aanrakingen door de koning. De bezoeken hebben een grote impact op de koning want nadien is het voldoende om hem in de weg te lopen opdat iemand ter plaatse zou worden

terechtgesteld. Met dit gedrag beklemtoont Weber zijn wreedheid. De bloedbanden tussen de koning en zijn dochter bepalen haar wreed gedrag. Zij zijn allebei meedogenloos.

2.4.4 Conclusie

In deze drie opera-bewerkingen is een vrouw medeverantwoordelijk voor de adaptatie. De dichters Lewis, Ewald en de componiste en librettiste Weber blijven in hun tekening van de infante en in hun aandacht voor de dode koningin dicht bij de geadapteerde tekst. De infanten van Lewis en van Ewald hebben trekken van een '*femme fatale* in wording'. Lewis kende de kleine prinses een grote dosis aan onschuld toe want zij is het product van het strenge protocol en de liefdeloze omgeving waarin zij opgroeide. De infante van Ewald heeft qua uiterlijk enkele kenmerken gemeen met de *femme fatale*, maar het is vooral door haar harteloosheid en wreedheid dat zij de vergelijking met dit literaire vrouwentype doorstaat. In de adaptatie van Weber overheersen de egoïstische trekken van het meisje. Zij verdringen de typische eigenschappen van de *femme fatale*. Haar harteloosheid en wreedheid vallen haar volledige omgeving ten deel, niet enkel de mismakende man.

Opmerkelijk in deze cluster van 'vrouwelijke' bewerkingen is dat deze vrouwen – in tegenstelling tot de 'mannelijke' bewerkers – bijna allen ingaan op de wegwijnende koningin en verering van de koning voor het opgebaarde vrouwenlichaam. Lewis, Ewald en in beperktere mate Weber besteden aandacht aan de *femme fragile* en aan het motief van het dode vrouwenlichaam. Al in een eerste scène beschrijven Lewis en Seagrave de liefde en adoratie van de koning voor zijn dode koningin en zijn bezoeken aan de donkere kapel. Met de herinneringen aan de wegterende koningin besteden zij aandacht aan het motief van de *femme fragile*. Ewald heeft ook veel belangstelling voor de dode koningin. Het volledige eerste bedrijf is gewijd aan Wildes fragment dat herinnert aan de jonge koningin. Het beeld van deze jonge vrouw als wegstervende *femme fragile* en het motief van de verering van het dode vrouwenlichaam zijn duidelijk aanwezig. Weber gebruikt het motief van de verering van het dode vrouwenlichaam als reden voor het vreemde gedrag van de koning. De geestestoestand van de koning wordt verklaard aan de hand van zijn wekelijkse bezoeken aan de opgebaarde koningin. De hofdames brengen het misplaatste gedrag van de infante in verbinding gebracht met de waanzin van de koning. Zo krijgt de scène over de dode koningin zijn plaats in deze adaptatie. Deze opera sluit ook aan bij de werken van Nelson en Stoker vanwege de leeftijd van de mogelijke uitvoerders en/of doelpubliek. Het muziekwerk werd gecomponeerd voor uitvoeringen door de leerlingen (twaalf- tot negentienjarigen) van de muziekschool Gelnhausen, net zoals het werk van Stoker en Vincent is bedoeld voor het kinderkoor

van de Arts Educational Schools. De opera van Nelson richt zich specifiek tot een tienerpubliek.

In al deze adaptaties keren de bewerkers terug naar de leeftijd van de jarige infante zoals Wilde ze beschreef (Lewis doet er één jaartje bij). In vergelijking met de adaptaties uit het begin van de twintigste eeuw wordt op een andere manier omgegaan met de literaire types van de *femme fatale* en *femme fragile*. Het gedachtegoed van een filosoof zoals Weininger heeft niet langer invloed en maakte plaats voor oorspronkelijke motieven en verhaallijnen. Het is in de adaptaties die de complexiteit van het sprookje van Wilde zo goed mogelijk trachten te vertalen en er oog is voor de verschillende motieven dat de infante als ‘*femme fatale* in wording’ en het beeld van de *femme fragile* overeind blijft. Dit is het geval in de libretto’s van Lewis met Seagrave en van Ewald.

Slotbeschouwing

Het oeuvre van Oscar Wilde is in heel diverse genres en media gevat als adaptatie. De opera's, musicals, balletten, films, graphic novels en andere adaptaties dienen als een directe afspiegeling van het belang dat zijn oeuvre uitstraalt voor de volgende generaties. De meest gekende muzikale bewerking van een werk van Wilde is het muziekdrama *Salome*, een mijlpaal in de operageschiedenis. Strauss bracht een werk op de Bühne waarin de literaire motieven, zoals Wilde ze tekende, sterk op de voorgrond treden. Het intrigeerde mij te weten of ook andere componisten en librettisten inspiratie vonden bij Wilde en of in het geval van muziektheater de oorspronkelijke literaire motieven overeind bleven.

De inventaris van muzikale adaptaties bewijst de impact van de geschriften van Wilde op de creatie van muziekwerken. Deze lijst bevat meer dan vijfhonderd werken binnen de klassieke muziek en voor het muziektheater. Het was onhaalbaar om (in het geval van composities voor het muziektheater) alle muziekteksten te verzamelen om vervolgens de motieven te bestuderen, daarom heb ik mijn onderzoeksterrein beperkt tot de operalibretto's geïnspireerd door *The Birthday of the Infanta*.

In dit proefschrift *Music for Wilde. De relatie tussen literaire tekst en libretto: de thematologische typologie van de vrouwelijke hoofdpersonages in The Birthday of the Infanta van Oscar Wilde* onderzoek ik in welke mate de librettisten in hun creaties aandacht hebben voor de thematologische typologie van de vrouwelijke personages in *The Birthday of the Infanta*. De analyse van de vrouwenfiguren gebeurde op basis van de aanwezigheid van de motieven van de *femme fatale* en de *femme fragile*, die in de literatuur van het fin de siècle een hoogtepunt beleven. Het was niet de bedoeling om een vergelijkende studie te schrijven, maar in een casestudy een 'thematologische confrontatie' tussen een literaire tekst en haar adaptaties aan te bieden. Ik bekeek of de adaptatie de betekenis van de literaire motieven en het karakter van de vrouwelijke personages uit de oorspronkelijke tekst van *The Birthday of the Infanta* bekrachtigt, uitbreidt, begrenst of vervalst. Hoewel de vrouwelijke figuren cruciaal waren, bleek telkens opnieuw dat men aan de figuur van de dwerg niet kon voorbijgaan.

Het proefschrift werd opgesplitst in twee delen. De casus werd uitgediept in het tweede deel, maar kon niet tot zijn recht komen zonder de inbreng van de voorafgaande hoofdstukken uit het eerste gedeelte. Deel een opende met een hoofdstuk over Wilde. Hierin werden zijn relatie tot de muziek en zijn relatie tot vrouwen in de kijker gezet. Hoewel tijdgenoten, biografen en literatuurwetenschappers beweren dat Wilde weinig affiniteiten had met muziek, getuigen de vele verwijzingen naar en het veelvuldig gebruik van muziek van een grotere kennis dan men vaak poneerde. In navolging van de opvattingen over muziek van Pater ziet Wilde de muziek als de perfecte artistieke expressie, een idee die zijn estheticisme cruciaal beïnvloedt. Wilde was geen muzikale kenner van de hoogste orde, maar zijn interesse in muziek en muziekgeschiedenis komt sterk tot uiting in zijn meest productieve periode vanaf 1890. Zijn houding tegenover vrouwen en het negentiende-eeuwse vrouwenvraagstuk verhelderen de tekening van de vele sterke vrouwenfiguren in zijn oeuvre. Wilde omringde zich graag met intelligente en artistieke vrouwen. Hij steunde als redacteur vrouwelijke auteurs en was de strijd van vrouwen voor onderwijs, participatie op de werkvloer en kiesrecht genegen. Het tweede hoofdstuk stelde adapteren centraal. Er is ingegaan op de relatie tussen literatuur en opera, de adaptatietheorie en de muzikale bewerkingen van het oeuvre van Wilde. Door een literair werk te adapteren naar een libretto wordt de basis gelegd voor een nieuwe creatie. Het uiteindelijke resultaat in combinatie met de muziek en de visuele component leidt tot een unieke opera. Het oeuvre van Wilde is in heel diverse genres en media bewerkt. Deze adaptaties illustreren de blijvende belangstelling in zijn oeuvre. De lijst met muzikale bewerkingen start tijdens het leven van de auteur. Opera-adaptaties werden gerealiseerd vanaf het begin van de twintigste eeuw. Wilde bezielde geen contemporaine operacomponisten. De opera-interesse werd voorbijgestoken door de vele musicaladaptaties die vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw de podia innamen. In welke vorm ook, de vele muzikale adaptaties bewijzen dat het oeuvre van Wilde ook in de eenentwintigste eeuw van belang blijft. Niettegenstaande de kwantiteit aan muzikale adaptaties hebben weinig werken een blijvende plaats op de muzikale bühne of in de muziekgeschiedenis veroverd. Maar zij die daar uitgroeiden tot klassiekers, vertegenwoordigen de auteur met de nodige bravoure. In het derde hoofdstuk werd een dieper inzicht in de motieven van de *femme fatale* en de *femme fragile* en het motief van het vrouwelijke lijk betracht. Het oeuvre van Wilde bevat mooie voorbeelden van deze artistieke vrouwentypes.

In deel twee, de casestudy, confronteerde ik de *femme fatale* en de *femme fragile* met de aan- en/of afwezigheid van die types in het sprookje en haar adaptaties. Alvorens de thematologische analyse te maken van de behandelde libretto's, concentreerde hoofdstuk één zich op de brontekst *The Birthday of the Infanta*. Het tweede hoofdstuk vormde het centrum van de studie. Het kadert en clustert de verschillende libretto's en heeft aandacht voor de adaptaties en voor de karakterisering van de vrouwelijke personages aan de hand van de literaire motieven. De casestudy ging niet uit van een

hiërarchische relatie, maar de teksten werden vanuit een thematologische benadering met elkaar vergeleken. De tussentijdse besluiten toonden aan in welke mate bewerkers de motieven hebben overgenomen, verwijderd en/of hebben aangepast.

De behandelde libretto's kwamen tot stand tussen 1918 en 2002 en vormen drie clusters. In het eerste kwart van de twintigste eeuw zijn twee Duitse adaptaties nauw met elkaar verbonden door hun unieke wordingsgeschiedenis, de invloed van Weininger en een aantal analogieën. Vanaf de jaren vijftig traden bewerkingen voor kinderen duidelijk op de voorgrond. Twee adaptaties richten zich tot een jonge doelgroep en vormen een cluster. In een derde groep leggen vrouwelijke bewerkers andere accenten. Een tekstbewerking van een vroege Duitstalige opera en een adaptatie die focust op de inteelt van de Habsburgers vullen respectievelijk de eerste en tweede cluster aan.

Wilde tekent de twaalfjarige infante als een '*femme fatale* in wording' die een achteloze kinderlijke wreedheid bezit. Het motief van de *femme fatale* vinden we in de eerste cluster terug bij de volwassen personages Carlotta en Donna Clara. Met de herwerking door Dresen van het libretto door Klaren keerde de infante terug naar haar literaire voorbeeld. De twaalfjarige infante is opnieuw een '*femme fatale* in wording' met de wreedheid van een kind. Van een *femme fatale* zijn in de tweede cluster weinig sporen terug te vinden. Nelson tekent een meisje met een hart; de rol van de infante is door Vincent en Stoker bijna geëlimineerd en Farrell tekent een slachtoffer van het genetische verval van het Spaanse Huis van Habsburg. In de vrouwelijke en derde cluster knoopt Ewald het dichtst bij Wildes '*femme fatale* in wording' aan. Lewis en Seagrave tekenen de Spaanse prinses als het product van een streng protocol en een liefdeloze omgeving terwijl Weber de egoïstische trekken van de infante laat overheersen.

Het motief van de wegwijnende *femme fragile* werd door Wilde in de herinneringen van de koning krachtig weergegeven. In de libretto's komt dit motief amper aan bod. Schreker tekent Carlotta als een ambigu schepsel dat naast kenmerken van de *femme fatale* ook eigenschappen van de *femme fragile* in zich verenigt. Farrell laat Luisa als een *femme fragile* sterven in het kraambed. In de vrouwelijke cluster is het beeld van de jonge wegwijnende vorstin uitdrukkelijk aanwezig in de adaptaties van Lewis met Seagrave en van Ewald.

Wilde heeft het motief van de verering van het dode vrouwenlichaam aangegrepen om een sterke passage in te voegen. De westerse cultuur heeft een lange traditie in het koppelen van de dood met vrouwelijkheid. Voorstellingen van stervende en dode vrouwen beroeren en fascineren. In weinig andere kunstvormen lijkt de fascinatie voor de dood zo sterk als in de opera. Rekening houdend met de krachtige aanwezigheid van de dood van de operaheldin vanaf de negentiende eeuw, is het opmerkelijk dat in de behandelde opera-adaptaties zo weinig gebruik is gemaakt van dit intrigerende motief. De meeste bewerkers verwaarlozen de scène over de dode koningin en de rouwende

koning en daarmee verdwijnt ook de motivatie achter de wreedheid van de infante. Wilde acht het belangrijk om begrip op te roepen voor zijn personages; hij wil tonen hoe elke figuur gedreven wordt tot de tragische afloop. De bewerkers volgen Wilde niet altijd. In de eerste en tweede cluster ontbreken vergelijkbare scènes. De meerderheid van de adaptaties verdiept zich in de dwerg en focust op de relatie tussen beide personages. De vrouwelijke bewerkers Lewis, Ewald en Weber gaan in op het motief van het vrouwelijke lijk en bieden een plaats aan de scène over de dode koningin in hun adaptatie. Er is geen opera-adaptatie teruggevonden die de geschiedenis van de jonge en/of dode koningin explicieter uitwerkt of in het middelpunt van een nieuw werk plaatst. De opwaardering van een nevenpersonage – zoals componist Dominick Argento en librettist John Olon-Scrymgeour deden met Miss Havisham uit *Great Expectations* in *Miss Havisham's Fire* uit 1979 – tot de sleutelfiguur van een nieuwe opera zou ook in het geval van *The Birthday of the Infanta* tot een interessante creatie kunnen leiden.¹

Schreker, Klaren en Farrell transformeerden hun figuren naar volwassen personages. Het seksuele element dat latent aanwezig is bij Wilde, wint of verliest in de adaptaties aan betekenis. Het wordt uitvergroot in bewerkingen beïnvloed door de filosofie van Weininger, maar is afgezwakt in adaptaties voor een jong doelpubliek of indien een ander motief (zoals endogamie) opsteekt. In het laatste geval, bij Farrell, werd de infante als een asexueel en hysterisch wezen getekend. Waar in de vroege Duitstalige opera's een seksuele aantrekkingskracht in beeld is gebracht, blijft deze in andere onbestaande. De houding van de bewerkers tegenover de infante is dubbel. De bewerkingen seksualiseren en deseksualiseren, valoriseren en concretiseren het personage uit *The Birthday of the Infanta*.

De bewerkers kregen met het sprookje mooie literaire motieven aangereikt. In de behandelde operalibretto's werden de literaire motieven rond de vrouwelijke personages wel of niet opgenomen en geïnterpreteerd volgens de eigen biografische en artistieke omstandigheden. Sommige versies bleven vrij trouw aan het originele verhaal en aan de literaire motieven, terwijl andere adaptaties zich min of meer 'in de geest' op de originele plot baseerden. Elke bewerker heeft zijn of haar eigen focus. Het is afhankelijk van deze focus of de aandacht blijft behouden voor de diverse elementen die wezenlijk de kracht en de inhoud van het sprookje bevatten en of hij of zij de motieven vertaalt. Een thematische confrontatie van de belangrijke motieven die in een basistekst worden uitgewerkt, toont aan dat de adaptaties helemaal niet al deze motieven respecteren en aanhouden. De plot van de basistekst lijkt min of meer een leidraad voor

¹ *Miss Havisham's Fire*, (libretto John Olon-Scrymgeour, naar Dickens: *Great Expectations*), 1977-1978; première New York, New York City Opera, 1979; later omgewerkt tot *Miss Havisham's Wedding Night*, 1981; première Minneapolis, Tyrone Guthrie Theater, 1981; in 1996 opnieuw gereviseerd tot de oorspronkelijke titel; première Saint Louis, Opera Theatre of Saint Louis, 2001. Argento en Olon-Scrymgeour negeerden in hun opera het verhaal van de protagonist Pip om zich op de excentrieke Miss Havisham te focussen.

de herschepping. De nadruk die bewerkers leggen op bestaande elementen, de nieuwe elementen die ze integreren en het herschrijven van wezenlijke bestanddelen verbinden of verwijderen de adaptatie met of van de geadapteerde tekst. Het onderzoek toont aan dat de oorspronkelijke literaire motieven voor de bewerkers niet altijd de essentie raken. Ze integreren ze wel of niet in de adaptatie naargelang ze in de nieuwe plot passen en hun publiek ze zouden kunnen smaken.

De kracht van een adaptatie hangt vaak meer af van de individuele talenten en de visie van de bewerker(s) dan van de beperkingen van het genre of medium. De behandelde libretto's illustreren dat veel veranderingen van het literaire werk naar de adaptatie niet slechts medium-gebaseerd zijn. Zij ontstonden uit de artiest zijn of haar intellectuele, psychologische en esthetische inzichten die onafhankelijk van het medium naar voren komen. Ik liet me niet uit over de literaire kwaliteiten van de besproken libretto's. Geen enkele adaptatie heeft de originele tekst aangepast aan een nieuw cultureel kader in de zin van een andere geografische locatie of een actualisatie in de tijd. De invloed van de filosofische en maatschappelijke denkbeelden uit de eigen tijd is in grote mate aanwezig bij de operabewerkingen van het begin van de twintigste eeuw.

Het succes van de verschillende adaptaties is sterk uiteenlopend. Sinds de opleving van de 'Entartete Musik' in de jaren tachtig van de twintigste eeuw worden de opera's van Schreker en Zemlinsky (in beide versies) naar waarde geschat en regelmatig opgevoerd. De interesse voor de andere opera-adaptaties is tot nu toe beperkter gebleven. Een hernieuwde interesse in eenakters of kinderopera's kan op elk moment een kentering brengen. Ik maak de kanttekening dat niet alle uitvoeringen van een artistiek werk steeds kunnen worden opgespoord, zeker wanneer het semiprofessionele of amateuristische opvoeringen en schoolvoorstellingen betreft.

Aan de hand van de tekst van Wilde presenteerden de librettisten en componisten nieuwe kunstwerken die een eigen bestaan gingen leiden en afhankelijk van de verdiensten van de bewerkers een kort moment van succes kenden of hun plaats in de muziekgeschiedenis opeisten. De literaire motieven blijken door hun inhoud en dramatische kwaliteiten vatbaar te zijn voor steeds nieuwe lezingen. De opera-adaptaties van *The Birthday of the Infanta* tonen aan dat het sprookje het muzikale creatieproces kan aanzwengelen en tot een rijke oogst aan nieuwe scheppingen en interessante interpretaties kan leiden. Een en dezelfde tekst spreekt uiteenlopende componisten en librettisten aan en resulteert in de meest diverse producties: van groots tot kleinschalig en van professioneel tot (semi-)amateuristisch.

Dit doctoraat richtte zich uitsluitend op het artistieke proces dat bestaat in het omzetten van een literaire tekst naar een libretto. De ontleding van de relatie tussen de geadapteerde tekst en het libretto behelst in dit onderzoek enkel en alleen het tekstuele aspect van de adaptatie. De interpretatieve rol van de muziek in de uiteindelijke opera is vanzelfsprekend cruciaal. Het zou interessant zijn om in andere onderzoeken na te gaan

op welke manieren de muziek en de enscenering elementen toevoegt aan deze tekstbewerkingen. Laat deze studie een opstap zijn naar een musicologische analyse van de behandelde opera-adaptaties van *The Birthday of the Infanta* en in uitbreiding van andere muzikale adaptaties van het oeuvre van Wilde. Niettegenstaande mijn beperkte focus meen ik zowel met mijn casestudy als met de inventaris een originele bijdrage te hebben geleverd aan het onderzoek rond Wilde. Niet alleen werden onbekende adaptaties van zijn oeuvre opgediept, daarnaast werd zijn werk – of op zijn minst een deeltje ervan – in een nieuw daglicht geplaatst. Ik hoop dat mijn aparte invalshoek tot de verbeelding kan spreken en aan kan geven hoeveel onontgonnen onderzoekswerk er nog is verborgen in een oeuvre waarvan sommigen menen dat quasi alles erover is gezegd en geschreven.

Tine Englebert, 31 december 2016.

Bibliografie

Primaire literatuur

- Adorno, Theodor W., “Bürgerliche Oper”, in: *Musikalische Schriften I-III*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978, pp. 24-39.
- Adorno, Theodor, “Schreker”, in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, pp. 181-200.
- Adorno, Theodor, “Zemlinsky”, in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963, pp. 155-180.
- Alban Berg, *Wozzeck*, Brussel, De Munt, 2008, op: http://www.demunt.be/demunt-1.0/cache/8769/Programm_wozzeck.pdf [5 mei 2009].
- Allende, Isabel, vert. Saskia Otter, *Het huis met de geesten*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1982.
- The Annotated Oscar Wilde*, ed., with introductions & annotations by H. Montgomery Hyde, London, Orbis Publishing, 1982.
- Apollinaire, Guillaume, *Alcools. Poèmes 1898-1913*, Paris, Gallimard, 1920.
- Austen, Jane, *Persuasion*, ed. with an introd. and notes by Gillian Beer, London, Penguin Books, 2010.
- Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, ed. with an introd. and notes by Vivien Jones, London, Penguin Books, 1996.
- Austen, Jane, *Sense and Sensibility*, ed. with an introd. and notes by Ros Ballaster, London, Penguin Books, 2003.
- Bachmann, Ingeborg, “Der Prinz von Homburg. Oper in drei Akten für Musik eingerichte nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist. Musik von Hans Werner Henze”, in: *Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München, Zürich, Piper Verlag, 1978, pp. 331-432.
- Bachmann, Ingeborg, “Notizen zum Libretto”, in: *Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München, Zürich, Piper Verlag, 1978, pp. 433-436.
- Bachmann, Ingeborg, *Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, München, Zürich, Piper Verlag, 1978.
- Barrière, Th. et H. Murger, *La vie de bohème. Comédie en cinq actes en proses*, Paris, Calman-Lévy, éditeurs, 1897.
- Baudelaire, Charles, vert. Petrus Hoosemans, *De bloemen van het kwaad = Les fleurs du mal* (editie 1861), Groningen, Historische Uitgeverij, 1995.
- Baudelaire, Charles, “Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres. Préface aux Histoires extraordinaires, 1856”, in: *L’art romantique. Littérature et Musique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Bekker, Paul / Franz Schreker, *Briefwechsel. Mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*, (Hrsg.) Christopher Hailey, Aachen, Rimbaud, 1994.

- Benn, Gottfried, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1992.
- Berg, Alban, *Briefe an seine Frau*, München & Wien, Alberg Langen – Georg Müller Verlag, 1965.
- The Berg-Schoenberg Correspondence. Selected Letters*, eds. Juliane Brand, Christopher Hailey and Donald Harris, London, Macmillan 1987.
- Bernanos, Georges, *Dialogues des Carmélites*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, 1949.
- Brontë, Emily, *Wuthering Heights*, ed. with a new introduction and notes by Pauline Nestor, London, Penguin Books, 2000.
- Brookfield, Charles H.E. and J.M. Glover, "The Poet and the Puppets", in: Richard W. Schoch, (ed.), *Victorian Theatre Burslesques*, Aldershot, Ashgate Publishing Ltd., 2003, pp. 209-246.
- Carmen. Georges Bizet. 1838-1875. Opera in vier bedrijven*, Antwerpen, De Vlaamse Opera, 2004.
- Choderlos de Laclos, Pierre, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Editions Garnier, 1980.
- Collins Complete Works of Oscar Wilde. Centenary Edition*, Glasgow, HarperCollins, 1999.
- The Complete Letters of Oscar Wilde*, ed. by Merlin Holland and Rupert Hart-Davis, New York, Henry Holt and Company, 2000.
- Complete Shorter Fiction by Oscar Wilde*, ed. by Isobel Murray, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 1, Poems and Poems in Prose*, ed. by Bobby Fong and Karl Beckson, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 3, The Picture of Dorian Gray – The 1890 and 1891 Texts*, ed. by Joseph Bristow, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 6, Journalism Part I*, ed. by John Stokes and Mark W. Turner, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 7, Journalism Part II*, ed. by John Stokes and Mark W. Turner, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Couperus, Louis, *Aan de weg der vreugde*, Utrecht/Antwerpen, Veen, 1989.
- Couperus, Louis, *Eline Vere*, Utrecht, Veen, 1980.
- Coward, Noël, *The Noel Coward Diaries*, ed. by Graham Payn and Sheridan Morley, London, Weidenfeld and Nicolson, 1982.
- Dansel, Michel, *Le sergent Bertrand. Portret d'un nécrophile heureux*, Paris, Albin Michel, 1991.
- De Beaumarchais, Pierre-August Caron, *Le barbier de Séville*, éd. de Pierre et Jacqueline Larthomas, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1988.
- De Beaumarchais, Pierre-August Caron, *Le mariage de Figaro*, édition présentée, établie et annotée par Pierre Larthomas, Paris, Gallimard, 1999.
- Debussy, Claude, Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande. Drame lyrique en cinq actes*, Paris, Fasquelle, 1956.
- De Maupassant, Guy, "La chevelure", in: *Contes cruels et fantastiques*, textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart, Paris, Le Livre de Poche, 2004, pp. 307-317.
- De Sade, Markies, "Les cent vingt journées de Sodome", in: *Oeuvres complètes du Marquis de Sade. Tome premier*, édition mise en place par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1986, pp. 11-451.
- De Sade, Markies, "Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice. Partie I à III", in: *Oeuvres complètes du Marquis de Sade. Tome huitième*, édition mise en place par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1987.
- De Sade, Markies, "Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice. Partie IV à VI", in: *Oeuvres complètes du Marquis de Sade. Tome neuvième*, édition mise en place par Annie Le Brun et Jean-Jacques Pauvert, Paris, Pauvert, 1987.
- Dickens Charles, *Great Expectations*; with an introd. by David Trotter; ed. and with notes by Charlotte Mitchell, London, Penguin, 2003.
- Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop*, London and Glasgow, Collins Clear-Type Press, [s.d.].
- Dumas fils, Alexandre, *La dame aux Camélias*; préface d'André Maurois; édition Barnard Raffalli, Paris, Gallimard, 2010.

- Dumas fils, Alexandre, *La dame aux Camélias. Drame en cinq Actes*, Paris, Calmann Lévy, 1896.
- Eliot, George, *Daniel Deronda*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1986.
- Eliot, George, *The Mill on the Floss*, ed. with introd. and notes by A.S. Byatt, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1985.
- Ewald, Mary, *The Birthday of the Infanta. An Opera with Ballet*, New York, American Composers Edition, 1993.
- Farrell, Dennis, *The Birthday of the Infanta (1979) in 2 (3) Scenes after an idea from Oscar Wilde*, [S.l.], Socan, 1979.
- Flaubert, Gustave, *La première éducation sentimentale*, Paris, Editions du Seuil, 1963.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Le Seuil, 1992.
- Flaubert, Gustave, *Salammbô*, Paris, Fasquelle Editeurs, 1945.
- Flaubert, Gustave, *Trois contes*, Paris, Classiques Garnier, 1988.
- Franz Schreker. *Die Gezeichneten: Oper in drei Aufzüge*, samenstelling en eindredactie Klaus Bertisch, Amsterdam, De Nederlandse Opera, 2007.
- Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1874.
- Gautier, Théophile, *La morte amoureuse*, suivi d'*Une nuit de Cléopâtre*, Paris, Libro, 2006.
- Gautier, Théophile, "Notice", in: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Nouvelle Edition, Paris, Calman-Lévy, 1886, 3de dr., pp. 35-36.
- Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles I & II*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 2002.
- Gautier, Théophile, *Spirite*, Toulouse, Editions Ombres, 1992.
- Giuseppe Verdi. *La traviata. Opera in drie bedrijven*. Libretto van Francesco Marie Piave naar La Dame aux camélias van Alexandre Dumas fils, Antwerpen, De Vlaamse Opera, 2002.
- Goncourt, Edmond de, *La Faustin*, Paris, G. Charpentier, 1882.
- Gowdy, Barbara, "We so seldom look on love", in: *We so seldom look on love*, London, Flamingo, 1998, pp. 145-159.
- Grimm, Brüder, "Dornröschen", in: *Kinder- und Hausmärchen*, Erster Band, Märchen Nr. 1-60, Hans-Jörg Uther, (Hrsg.), München, Eugen Diederichs Verlag, 1996, pp. 249-253.
- Grimm, Brüder, "Sneewittchen", in: *Kinder- und Hausmärchen*, Erster Band, Märchen Nr. 1-60, Hans-Jörg Uther, (Hrsg.), München, Eugen Diederichs Verlag, 1996, pp. 261-272.
- Groot nieuws Bijbel met deuterokanonieke boeken, Boxtel, Katholieke Bijbelstichting, 1983.
- Hans Werner Henze. *Der Prinz von Homburg. Oper in drei Akten*; nach dem Schauspiel von Heinrich von Kleist; für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann. Revidierte Fassung 1991, Antwerpen, Vlaamse Opera, 1994.
- Hardy, Thomas, *Far from the Madding Crowd*, Harmondsworth, Middlesex, 1978.
- Hebbel, Friedrich, *Gedichte. Ausgabe letzter Hand*, Berlin, Karl-Maria Guth, 2015.
- Heine, Heinrich, "Atta Troll", in: *Ausgewählte Werke, Bd. 1. Buch der Lieder. Lyrisches Intermezzo (1822-1823)*, Leipzig, A. Schumann's Verlag, [s.d.], pp. 183-210.
- Heine, Heinrich, *Neue Gedichte, 3. veränderte Auflage*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1852.
- Hugo, Victor, "Inez de Castro", in: *Théâtre complet I*, Paris, Editions Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade, 1963, pp. 145-204.
- Hugo, Victor, "Le roi s'amuse", in: *Théâtre*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1858, pp. 1-156.
- Hugo, Victor, *Ruy Blas; Les Burgraves*, Paris, Nelson, 1930.
- Huysmans, Joris-Karl, *A rebours*, Paris, Fasquelle, 1907.
- Huysmans, Joris-Karl, *Là-bas*, Paris, Librairie générale française, 1988.
- James, Henry, *The Portrait of a Lady*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1986.
- The Journal of Walter Scott*, ed. by W.E.K. Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- Keats, John, *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.
- Klaren, Georg C., neue Textfassung von Adolf Dresen, *Der Geburtstag der Infantin (Der Zwerg). Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt, frei nach Oscar Wilde*, Wien, Leipzig, Universal Edition, 1982.

- Klaren, Georg, *Der Zwerg. Ein tragisches Märchen für Musik in einem Akt, frei nach O. Wildes "Geburtstag der Infantin"*. Musik Alexander von Zemlinsky, Wien, Leipzig, Universal-Edition, 1922.
- Kleist, Heinrich von, *Die Marquise von O....*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1979.
- Lady Jane Wilde's *Letters to Fröken Lotten von Kraemer, 1857-1885*, Karen Sasha Anthony Tipper, (ed.), Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2008.
- Laforge, Jules, "Salomé", in: *Moralités légendaires*, Paris, Mercure de France, 1954.
- Landauer, Gustav / Fritz Mauthner, *Gustav Landauer-Fritz Mauthner. Briefwechsel 1890-1919*, Hanna Delf, (ed.), München, C.H. Beck, 1994.
- Lewis, Janet with Malcolm Seagrave, *The Birthday of the Infanta. An Opera in One Act based upon a Tale by Oscar Wilde*, Los Angeles, The Symposium Press, 1979.
- Lewis, Matthew G., *The Monk*, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- Maeterlinck, Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Editions Labor, Paris, Fernand Nathan, 1983.
- Maeterlinck, Maurice, *Serres chaudes. Quinze chansons. La princesse Maleine*, Paris, Gallimard, 1995.
- Mahler-Werfel, Alma, *Mein Leben*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1963.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1998.
- Mann, Thomas, *Tristan*, Stuttgart, Reclam, 1960.
- Mariotte, Antoine, "Salomé. Libretto", in: *Tekstboek bij de cd-opname Antoine Mariotte, Salomé. Tragédie lyrique en un acte (1908)*, Accord, 2006, pp. 63-111.
- Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Folio classique, 2000.
- Murger, Henry, *Scènes de la vie de bohème*, préface Loïc Chotard, Paris, Gallimard, 2008.
- Nelson, Ron, *The Birthday of the Infanta. Chamber Opera in One Act. Words and Music*, Rochester, NY, Eastman School of Music, University Rochester, 1977.
- Poe, Edgar Allan, "The Philosophy of Composition", in: *The Centenary Poe. Tales, Poems, Criticism, Marginalia and Eureka by Edgar Allan Poe*, ed. by Slater Montagu, London, The Bodley Head, 1949, pp. 491-500.
- Poe, Edgar Allan, *Poems. Complete*, with an original Memoir by R.H. Stoddard, London, George Routledge and Sons, Ltd., 1893.
- Poe, Edgar Allan, *Selected Tales*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1980.
- Ponte, Lorenzo da, *Le nozze di Figaro*. Traduction, mot à mot, accent tonique, par Marie- Thérèse Paquin, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1983.
- Rachilde, *Le grand Saigneur*, Paris, Flammarion, 1922.
- Rachilde, *Monsieur Vénus*, Paris, Flammarion, 1926.
- Rachilde, *La tour d'amour*, Paris, Le Tout sur le tout, 1980.
- Richard Strauss et Romain Rolland. *Correspondance, Fragments de journal*, Paris, Editions Albin Michel, 1951, pp. 36-62.
- Richardson, Samuel, *Clarissa, or The History of a Young Lady*, in four volumes, London, J.M. Dent & Sons Ltd, 1978.
- Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte*, Bruxelles, Editions Labor, 1986.
- Schaukal, Richard von, *Meine Gärten*, Berlin, Schuster und Löffler, 1897.
- Schlegel, Friedrich, Eichner, Hans (Hrsg.), *Fragmente zur Poesie und Litteratur I*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1981 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe; Bd. 16).
- Schreker-Bures, Haidy, *Hören – denken – fühlen. Eine kleine Studie über Schrekers Operntexte*, Aachen, Rimbaud-Presse, 1983.
- Scott, Walter, *The Bride of Lammermoor*, preface by W.M. Parker, London, J.M. Dent & Sons LTD, 1976.
- Scott, Walter, *Ivanhoe*, preface and glossary by W.M. Parker, London, J.M. Dent & Sons LTD, 1980.
- Seagrave, Malcolm, *The Malcolm R. Seagrave Papers*, box 3, Rochester, NY, Eastman School of Music Archives.
- Stoker, Bram, *Dracula*, ed. with an introd. and notes by Maurice Hindle ; preface by Christopher Frayling, London, Penguin, 2012.

- Stoker, Richard and Sean Vincent, *The Birthday of the Infanta. An Opera for Children based on the Original Short Story by Oscar Wilde* [Uitgetikte tekst door Gill Stoker].
- Strauss, Richard, *Salome. Drama in einem Aufzuge nach Oskar Wildes gleichnamiger Dichtung. Musik von Richard Strauss*, Mainz, Fürstner Musikverlag, 1987.
- Strauss, Richard, *Salome. Musikdrama in einem Aufzug*, Amsterdam, De Nederlandse Operastichting, 1988.
- Strauss, Richard, "Salome", in: *Betrachtungen und Erinnerungen*, Willi Schuh, (ed.), Munich; Mainz, Piper & Schott, 1989, pp. 224-229.
- Swinburne, Algernon Charles, *Laus Veneris, and other Poems and Ballads*, New York, Carleton & London, Moxon & Co., 1866.
- Swinburne, Algernon Charles, "Notes on Designs of the Old Masters in Florence", in: *Essays and Studies*, London, Chatto and Windus, 1875, pp. 314-357.
- Tolstoj, Lev N., vert. Wils Huisman, *Anna Karenina*, Amsterdam, G.A. Van Oorschot, 2014.
- Tolstoj, Lev N., vert. Yolanda Bloemen en Marja Wiebes, *Oorlog en vrede*, 2 volumes, Amsterdam, G.A. Van Oorschot, 2014.
- Van Eeden, Frederik, *Van de koele meren des doods*, Amsterdam, Delta, Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2004.
- Villiers de l'Isle-Adam, Philippe Auguste, *Œuvres complètes I & II*, Paris, Gallimard, 1986, 2 vols.
- Vincent, Sean Patrick, *The Audition. A Play with Music*, music by Andrew Lawson Johnston, London, Samuel French, 1969.
- Vincent, Sean Patrick, *Hokum*, London, Professional Men, 1969.
- Vincent, Sean Patrick, *The last Missionary. A Play in three Acts*, London, Professional Men, 1969.
- Vincent, Sean Patrick and Robert Halfin, *Sargasso. A musical Comedy in two Acts*, London, Robert Halfin, 1957.
- Weber, Bettina, *Der Geburtstag der Infantin. Oper in einem Akt nach Oscar Wilde*, 1992 [Toegestuurd libretto].
- Wilde, Oscar, "L'anniversaire de la naissance de la petite princesse", in: *Paris Illustré. Journal Hebdomadaire*, vol. 3, 1889, nr. 65, pp. 203, 206-207 en 209.
- Wilde, Oscar, *Ballade des Zuchthauses zu Reading*, von C.3.3., Deutsche Nachdichtung von Arthur Holitscher, Berlin-Charlottenburg, Juncker, [1898].
- Wilde, Oscar, "The Birthday of the Little Princess", in: *Paris Illustré*, nr. 65 (30 maart 1889), pp. 203, 206-207 en 209.
- Wilde, Oscar, *De Profundis*, met een inl. door L. van Deyssel, vertaald door L.J. van der Borch, genaamd van Rouwenoort, Amsterdam, Scheltens en Giltay, 1905.
- Wilde, Oscar, "The English Renaissance of Art", in: *Essays and Lectures by Oscar Wilde*, London, Methuen and Co. Ltd., 1913, pp. 109-155.
- Wilde, Oscar, *Die Erzählungen und Märchen*, Leipzig, Insel-Verlag, 1910.
- Wilde, Oscar, *Die Erzählungen und Märchen*, Frankfurt, Insel-Taschenbuch-Verlag, 1979.
- Wilde, Oscar, *Essays and Lectures*, Rockville, Maryland, Arc Manor, 2008.
- Wilde, Oscar, *Fantasiën. Naar het Engelsch van Oscar Wilde. Met eene voorrede van Dr. P.H. Ritter*, Utrecht, J.L. Beijers, 1889.
- Wilde, Oscar, "De Gevangenisballade", vertaald door Eduard Verkade, in: *Nederland*, 1906, deel II, pp. 301-326.
- Wilde, Oscar, *Het granaatappelhuis*, vertaling Liane van Oosterzee, met versieringen van J. en B. Midderigh-Bokhorst, Amsterdam, Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1909.
- Wilde, Oscar, "Literary and Other Notes", in: Oscar Wilde, (ed.), *The Woman's World*, London, Paris, New York & Melbourne, Cassell & Company, Limited, 1888, januari 1888, p. 132.
- Wilde, Oscar, *Miscellanies*, London, Methuen and Co., 1908, (*The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde. Volume 14*).
- Wilde, Oscar, *Moderne sprookjes*, vert. Marie van Oosterzee, ill. door G. van de Wall Perné, Baarn, Baarn, Hollandia Drukkerij, 1905.

- Wilde, Oscar, "Mr. Symonds' History of the Renaissance", in: *A Critic in Pall Mall. Being Extracts from Reviews and Miscellanies*, London, Methuen and Co., Ltd., 1919, pp. 39-44.
- Wilde, Oscar, "A Note on Some Modern Poets", in: Oscar Wilde, (ed.), *The Woman's World*, London, Paris, New York & Melbourne, Cassell & Company, Limited, 1888, december 1888, p. 108.
- Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray. An Annotated, Uncensored Edition*; ed. by Nicholas Frankel, Cambridge, Massachusetts & London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- Wilde, Oscar, "The Poets' Corner I, Pall Mall Gazette, September 27, 1886", in: *The Works of Oscar Wilde. Volume 11: Reviews*, Boston, Adamant Media Corporation, 2005, pp. 89-92.
- Wilde, Oscar, *Het Portret van Dorian Gray*. Vertaald door Mevr. L. Couperus, 2 volumes, Amsterdam, L.J. Veen, 1893.
- Wilde, Oscar, *Salomé. A Florentine Tragedy. Vera*, London, Methuen and Co., 1908, (*The First Collected Edition of the Works of Oscar Wilde. Volume 2*).
- Wilde, Oscar, *Salomé*, Pascal Aquien, (ed.), Paris, Flammarion, 1993.
- Wilde, Oscar, *Salomé. Drama in één bedrijf*, Utrecht, J.L. Beijers, 1893.
- Wilde, Oscar, *Salomé. Drama in één bedrijf vertaald door Rita Geys*, Antwerpen, Houtekiet, 1992.
- Wilde, Oscar, *Salomé. Drame en un acte*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant; Londres, Elkin Mathews and John Lane, 1893.
- Wilde, Oscar, *Salomé. A Tragedy in One Act: Translated from the French of Oscar Wilde, with Sixteen Drawings by Aubrey Beardsley*, London, John Lane, The Bodley Head; New York, John Lane Company, 1907.
- Wilde, Oscar, *Salomé. Newly translated by Vyvyan Holland. Engravings by Frank Martin*, London, the Folio Society, 1957.
- Wilde, Oscar, "Salomé. Tragödie in einem Aufzug. Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley", in: *Wiener Rundschau*, jrg. 4, nr. 12 (15 juni 1900), pp. 189-212.
- Winter Yvor and Janet Lewis, *Guide to the Yvor Winter and Janet Lewis Papers 1906-1982*, pp. 3-4, op: <http://www.oac.cdlib.org/data/13030/wb/tf5n39n7wb/files/tf5n39n7wb.pdf> [15 maart 2016].
- Wittkop, Gabrielle, *Le nécrophile*, Paris, Editions Régine Deforges, 1990.
- Yeats, W.B., *Autobiographies. Reveries over Childhood and Youth and The Trembling of the Veil*, New York, Macmillan, 1927, p. 172.

Secundaire literatuur

- Abbate, Carolyn, "Opera, or the Envoicing of Women", in: Ruth A. Solie, (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 225-258.
- Abert, Anna Amalie, "Libretto", in: Friedrich Blume, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart; Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 8 (Laaff-Mejtus), Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1960, pp. 708-727.
- Albright, Daniel, *Musicking Shakespeare. A Conflict of Theatres*, Rochester, NY, University of Rochester Press; Woodbridge, Boydell & Brewer, 2007.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, London, Routledge, 2000.
- Amor, Anne Clark, *Mrs. Oscar Wilde. A Woman of Some Importance*, London, Sidgwick & Jackson, 1983.

- Andrew, Dudley, "Adaptation", in: James Naremore, (ed.), *Film Adaptation*, London, Athlone Press, 2000, pp. 28-37.
- Arendt, Wilhelm, "Der Fall Oskar Wilde", in: *Die Musen*, 1895, 1, pp. 52-55.
- Ariès, Philippe, *L'homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- Ariès, Philippe, *Western Attitudes toward Death. From Middle Ages to Present*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1974.
- Astor, Dorian, "La lutte de Mariotte pour une *Salomé* française", in: *Tekstboek bij de cd-opname Antoine Mariotte, Salomé. Tragédie lyrique en un acte (1908)*, Accord, 2006, pp. 15-17.
- Auerbach, Nina, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge, Mass., Harvard University, 1982.
- Bade, Patrick, *Femme Fatale. Images of Evil and Fascinating Women*, London, Ash & Grant, 1979.
- Badiou, Claire, "Le nain sur les scènes musicales germanophones au début du XXe siècles. Métamorphoses d'une figure légendaire", in: Antonio Domínguez Leiva & Sébastien Hubier, (eds.), "Le Nain et autres figures de miniaturisation de l'humain", in: *Revue d'études culturelles en ligne*, 2006, nr. 2, pp. 19-29, p. 24, op: <http://etudesculturelles.weebly.com/nains.html> [16 maart 2016].
- Baetens, Jan, "Intermedialiteit", in: Lars Bernaerts, Hans Vandevoorde en Bart Vervaeck (red.), *Ivo Michiels intermediaal*, Gent, Academia Press, 2012, pp. 17-26.
- Barnaby, Paul, "Timeline of the European Reception of Oscar Wilde", in: Stefano Evangelista, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, New York, Continuum, 2010, pp. xxi-lxxvi.
- Bashford, Bruce, "Thinking in Stories': Oscar Wilde's 'The Sphinx Without a Secret'", in: *The Oscholars*, op: http://www.oscholarship.com/TO/Archive/Forty-two/And_I/AND%20I.htm#_%E2%80%98Thinking_in_Stories%E2%80%99: [16 maart 2016].
- Bassim, Tamara, *La femme dans l'oeuvre de Baudelaire*, Neuchâtel, La Baconnière, 1974.
- Baudelaire, Charles, "Notes nouvelles sur Edgar Poe", in: Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy Frères, 1857, pp. V-XXVI.
- Baumgartner, Edward, "Mariotte: Salomé. Die andere 'Salome'", in: *Wiener Zeitung*, 31 januari 2007, op: www.wienerzeitung.at [16 maart 2016].
- Beaumont, Antony, *Zemlinsky*, London, Faber and Faber, 2000.
- Beaumont, Antony, "Zemlinsky, 'Der Zwerg' und der Tod", in: *Tekstboek bij de cd-opname Zemlinsky. Der Zwerg*, Köln, EMI Classics, 1996, pp. 7-10.
- Becker-Leckrone, Megan, "Salomé©: The Fetishization of a Textual Corpus", in: *New Literary History*, vol. 26, nr. 2 (lente 1995), pp. 239-260.
- Beckson, Karl, "Commentary", in: *The Complete Works of Oscar Wilde, Vol. 1, Poems and Poems in Prose*, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 218-315.
- Beckson, Karl, (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Beckson, Karl, (ed.), with a forew. by Merlin Holland, *The Oscar Wilde Encyclopedia*, New York, AMS Press, 1998.
- Behrendt, Patricia Flanagan, *Oscar Wilde. Eros and Aesthetics*, London, Macmillan Press, 1991.
- Bek, Mikulas, "On the Dramaturgy of Zemlinsky's 'Eine florentinische Tragödie'", in: *Cambridge Opera Journal*, vol. 7, nr. 2 (juli 1995), pp. 165-174.
- Bekker, Paul, vert. Paul Beers, "Een eersterangs musicus", in: *Franz Schreker. Die Gezeichneten: Oper in drei Aufzüge*, samenstelling en eindredactie Klaus Bertisch, Amsterdam, De Nederlandse Opera, 2007, pp. 12-15, pp. 12-13. Oorspr. "Die Gezeichneten", in: *Frankfurter Zeitung*, 26 april 1918.
- Bekker, Paul, "Franz Schreker. Studie zur Kritik der modernen Oper", in: Georg J. Plotke, (Hrsg.), *Deutsche Bühne: Jahrbuch der Frankfurter Städtischen Bühnen*, Frankfurt, Rütten & Loening, 1919, pp. 71-106.
- Bekker, Paul, "Franz Schreker: Studie zur Kritik der modernen Oper", in: *Neue Musik*, Stuttgart & Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1923, pp. 41-84.

- Bekker, Paul, "Die Gezeichneten", in: *Klang und Eros*, Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, vereinigt mit Schuster & Loeffler, 1922, pp. 34-44.
- Bel, Jacqueline, "De femme fatale in de literatuur: de vrouw als meedogenloos kunstwerk", in: Henk van Os [e.a.], (red.), *Fatale vrouwen 1860-1910*, Wommelgem, BAI, 2003, pp. 55-64.
- Belford, Barbara, *Oscar Wilde. A Certain Genius*, London, Bloomsbury, 2000.
- Benjamin, Walter, "Der Erzähler", in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, pp. 385-410.
- Benoît-Jeannin, Maxime, *Georgette Leblanc (1869-1941). Biographie*, Bruxelles, Le Cri edition, 1998.
- Bentley, Joyce, *The Importance of Being Constance*, New York, Beaufort Books, 1983.
- Bentley, Toni, *Sisters of Salome*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2005.
- Berman, Avis, "Whistler and the Printed Page: The Artist as Book Designer", in: *American Art*, vol. 9, nr. 2 (zomer 1995), pp. 63-87.
- Bernhart, Walter, (ed.), *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein*, Amsterdam, New York, NY, Editions Rodopi, 2006.
- Bernhart, Walter and Werner Wolf, ed. in collaboration with David Mosley, *World and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field. Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999*, Amsterdam, Atlanta, Editions Rodopi, 2001.
- Bernstein, Ed., "Aus Anlaß eines Sensationsprozesses", in: *Die Neue Zeit*, 1895, 32, pp. 171-176.
- Bershtein, Evgenii, "'Next to Christ': Oscar Wilde in Russian Modernism", in: Stefano Evangelista, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, New York, Continuum, 2010, pp. 285-300.
- Bird, Alan, *The Plays of Oscar Wilde*, London, Vision, 1977.
- Blackburn, Robert, "A Superabundance of Music. Reflections on Vienna, Italy and German Opera, 1912-1918", in: *Revista Música*, vol. 5, nr. 1 (mei 1994), pp. 5-32, p. 22.
- Blackburn, Robert, "The Unutterable and the Dream. Aspects of Wilde's Reception in Central Europe 1900-1922", in: *Irish Studies Review*, vol. 3, 1995, nr. 11, pp. 30-35.
- Bluestone, George, *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1971.
- Böker, Uwe, Richard Corballis, and Julie Hibbard, A., (eds.), *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the last 100 Years*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002.
- Bonaparte, Felicity, "The (Fai)Lure of the Aesthetic Ideal and the (Re)Formation of Art: The Medieval Paradigm that Frames The Picture of Dorian Gray". Opgenomen in: *The Oscholars Library*, op: <http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Library/Bonaparte.html> [5 april 2015].
- Bonin, Déborah, "Un opéra français d'après la Salomé de Wilde, l'appropriation d'un drame", in: *Cahiers victoriens & édouardiens*, nr. 72 (oktober 2010), pp. 7-8, 147-165, 291.
- Borchmeyer, Dieter, "Libretto. A Textform", in: Ludwig Finscher, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sachteil*, 2. Auflage, Kassel, Bärenreiter & Stuttgart, Metzler, 1994-1998, Bd. 5, 1996, pp. 1116-1123.
- Bortolotti, Gary R. and Linda Hutcheon, "On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and 'Success' – Biologically", in: *New Literary History*, vol. 38, nr. 3 (zomer 2007), pp. 443-458.
- Brady, Ben, *Principles of Adaptation for Film and Television*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- Brake, Laurel, *Subjugated Knowledges. Journalism, Gender and Literature in the Nineteenth Century*, New York, New York University Press, 1994.
- Bramberger, Andrea, *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel*, München, Matthes & Seitz, 2000.
- Breugelmans, René, "De weerklink van Oscar Wilde in Nederland en Vlaanderen (1880-1960)", in: *Studia Germanica Gandensia*, jrg. 3, 1961, pp. 53-144.
- Bridle, Deborah, "Reconnaissance et rejet: jeux de miroir dans 'The Birthday of the Infanta', d'Oscar Wilde", in: *The Oscholars. Rue des Beaux Arts*, nr. 16 (september/oktober 2008), op: <http://www.oscholars.com/RBA/sixteen/16.7/Articles.htm> [16 maart 2016].

- Brillenburg Wurth, Kiene, (ed.), *Between Page and Screen*, Fordham, University Press, 2012.
- Brillenburg Wurth, Kiene, "Introduction," in: Kiene Brillenburg Wurth, (ed.), *Between Page and Screen. Remaking Literature through Cinema and Cyberspace*, Bronx, NY, Fordham, University Press, 2012, pp. 5-13.
- Brillenburg Wurth, Kiene en Ann Rigney, (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding in de literatuurwetenschap*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.
- Brillenburg Wurth, Kiene, "Intermediale poëtica", in: Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney, (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding in de literatuurwetenschap*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 113-156.
- Brillenburg Wurth, Kiene, "Tussenbeide: differentie, intermedialiteit, en het wonder van het monomedium," in: *Vooy's*, jrg. 22, 2004, nr. 3/4, pp. 22-36.
- Bristow, Joseph, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- Bronfen, Elisabeth, *Over Her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University, 1992.
- Brown, Julie, "Understanding Schoenberg as Christ", in: Jane F. Fulcher, (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 117-162.
- Bruhnjensen, Klaus, "Intertextualities and Intermedialities", in: Ib Bondebjerg and Helle Kannik Haastrup, (eds.), *Intertextuality & Visual Media*, Copenhagen, Department of Film & Media Studies, 1999, pp. 72-84.
- Budden, Julian, "Literaturoper", in: Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 volumes, London, MacMillan, 1992, vol. 4, p. 1290.
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, hrsg. und mit einer Einf. von Walther Rehm, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 1960.
- Burgan, Mary, "Heroines at the Piano. Women and Music in Nineteenth-Century Fiction", in: *Victorian Studies*, jrg. 30, nr. 1 (herfst 1986), pp. 51-76.
- Busoni, Ferruccio, "A New Esthetic of Music" (1907), in: Ulrich Weisstein, (ed. and annot.), *The Essence of Opera*, London, The Free Press of Glencoe Collier - Macmillan Limited, 1964, pp. 266-267.
- Busst, A.J.L., "The Image of the Androgyne in the 19th Century," in: Ian Fletcher, (ed.), *Romantic Mythologies*, London, Routledge, 1967, pp. 1-95.
- Carpenter, Tethys, "Strauss as librettist", in: Derrick Puffett, (ed.), *Richard Strauss. Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 88-108.
- Carter, Alfred Edward, *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.
- Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan, (ed.), *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, London and New York, Routledge, 1999.
- Cassi Ramelli, Antonio, *Libretti e librettisti*, Milan, Ceschina, 1973.
- Catani, Stephanie, *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Chapple, Freda, "Digital opera: intermediality, remediation and education", in: Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance Amsterdam*, Rodopi, 2006, pp. 81-100.
- Claes, Paul, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2011.
- Clayton, Alfred, "Zemlinsky's One-Act Operas", in: *The Musical Times*, vol. 124, nr. 1686 (augustus 1983), pp. 474-477.
- Clayton, Alfred Eberhard Stephen, *The Operas of Alexander Zemlinsky*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Cambridge, University of Cambridge, 1982.
- Clément, Catherine, *L'opéra ou la Défaite des femmes*, Paris, Bernard Grasset, 1979.

- Clément, Catherine, "Through Voices, History", in: Mary Ann Smart, (ed.), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, pp. 17-28, 254.
- Cochard, Alain, "Strauss/Mariotte: les deux *Salomé* à Montpellier", 27 november 2005, in: *Concert Classic.co*, op: <http://www.concertclassic.com/article/straussmariotte-les-deux-salome-montpellier> [16 maart 2016].
- Coddon, Karin S., "For Show or Useless Property: Necrophilia and the Revenger's Tragedy", in: *ELH*, vol. 61, nr.1 (lente 1991), pp. 71-88.
- Coelsch-Foisner, Sabine, "From Oscar Wilde's Fairy Tale "The Birthday of the Infanta" to Alexander von Zemlinsky's Tragic Opera *The Dwarf*", in: Rudolf Weiss, Ludwig Schnauder, Dieter Fuchs, (ed.), *Anglo-German Theatrical Exchange. "A sea-change into something rich and strange?"*, Leiden and Bostan, Brill/Rodopi, 2015, pp. 67-85.
- Cole, Hugo, "Children's Opera", in: *Oxford Music Online*, op: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O901058?q=children+opera&search=quick&pos=1&_start=1 [15 maart 2016].
- Cone, Edward T., *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press, 1974.
- Conrad, Peter, *Romantic Opera and Literary Form*, Berkeley, University of California Press, 1977.
- Cornil, Suzanne, *Inès de Castro. Contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Brussel, Paleis der Academiën, 1952.
- Corse, Sandra, *Opera and the Uses of Language*, Cranbury, Associated University Presses, 1987.
- Coucke, Johan, *Vrouwen en feminisme in schilderkunst. Een geschiedenis, een kritiek, een empirische verkenning, een bibliografie*, ongepubliceerde licentiaatsthesis, Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1980.
- Cuddon, J.A., *A Dictionary of Literary Terms*, Middlesex, Penguin Books, 1982.
- Cunningham, Mark, *Imitation and Parody in the Works of Oscar Wilde*, Ann Arbor, University of Kentucky, 1997.
- Daffner, Hugo, *Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst. Dichtung, bildende Kunst, Musik*, München, Schmidt, 1912.
- Dahlhaus, Carl, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber-Verlag, 1988.
- Dahlhaus, Carl und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Doebling, (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, München, Piper, 1986-1997, 8 Bde.
- Dahlhaus, Carl, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg, Emil Katzsbichler, 1983.
- D'Alessandro, Jean M. Ellis, *Hues of Mutability. The Waning Vision in Oscar Wilde's Narrative*, Florence, University of Florence, 1983.
- Dansel, Michel, *Le sergent Bertrand, portrait d'un nécrophile heureux*, Paris, Editions Albin Michel, 1991.
- Darlane, Cynthia, *Salomé danse-t-elle? Enquête sur les représentations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin aux XIXème et XXème siècle*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, op: www.theses.fr/2013PAUU1008.pdf [20 juli 2016].
- De Gaudenzi, F., "Nécropolis", in : Gabrielle Wittkop, *Le Nécrophile suivi de Nécropolis*, Paris, La Musardine, 1998, pp. 99-158.
- De Vylder, Nancy, *Victorian Children as represented in George Eliot's Novel*, ongepubliceerde licentiaatsthesis, Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1992.
- Dehning, Sonja, *Tanz der Feder. Künstlerische Produktivität in Romanen von Autorinnen um 1900*, Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2000.
- Delap, Lucy, *The Feminist Avant-Garde. Transatlantic Encounters of the Early Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Della Seta, Fabrizio, "New currents in the libretto", in: Scott L. Balthazar, (ed.), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 69-87.

- Dellamora, Richard, "Traversing the Feminine in Oscar Wilde's *Salome*", in: Thais Morgan, (ed.), *Victorian Sages and Cultural Discourse. Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1990, pp. 246-264.
- Deppisch, Walter, *Richard Strauss*, Amsterdam, Contact, 1991.
- Deppisch, Walter, *Richard Strauss in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1977.
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fourth Edition (DSM-IV)*, Washington, D.C., American Psychiatric Association, 1994.
- Dickson, Donald R., "In a Mirror that Mirrors the Soul: Masks and Mirrors in *Dorian Gray*", in: *English Literature in Transition, 1880-1920*, 1983, vol. 26, nr. 1, pp. 5-15.
- Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays: poésie, théâtre, roman, musique*, Paris, Laffont-Bompiani, 1960.
- Dierkes-Thrun, Petra, *Salome's Modernity. Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011.
- Dietz, Dan, *Off Broadway Musicals, 1910-2007. Casts, Credits, Songs, Critical Reception and Performance Data of More Than 1,800 Shows*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, Inc., 2009.
- DiGaetani, John Louis, *Richard Wagner and the modern British Novel*, New Jersey, Associated University Presses, 1978.
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.
- Dirikx, Luc, *Louis Couperus en het decadentisme. Een thematische confrontatie*, Gent, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1993.
- Donohue, Joseph, "Distance, death and desire in *Salome*", in: Peter Raby, (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University, 1997, pp. 118-142.
- Doody, Margaret Anne, *A Natural Passion. A Study of the Novels of Samuel Richardson*, Oxford, Clarendon, 1974.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
- Dottin-Orsini, Mireille, "Misogynies fin-de-siècle", in: *Magazine littéraire, Les énervés de la Belle Époque*, nr. 288 (mei 1991), p. 23.
- Dottin-Orsini, Mireille, *Salomé*, Paris, Autrement, 1996.
- Douglas, Alfred, *Oscar Wilde. A Summing Up*. With an Introduction by Derek Hudson, London, Icon Books Limited, 1962.
- Douglas, Alfred, *Oscar Wilde and Myself*, London, John Long, Limited, 1914.
- Downey, Katherine Brown, *Perverse Midrash. Oscar Wilde, André Gide, and Censorship of Biblical Drama*, New York, London, Continuum, 2004.
- Downing, Lisa, *Desiring the Dead: Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*, Oxford, Legenda, 2003.
- Dudley, Scott, "Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century", in: *ELH*, vol. 66, nr. 2 (zomer 1999), pp. 277-294.
- Duffy, John-Charles, "Gay-Related Themes in the Fairy Tales of Oscar Wilde", in: *Victorian Literature and Culture*, vol. 29, 2001, nr. 2, pp. 327-349.
- Dumesnil, René, *La Musique contemporaine en France*, 2 volumes, Paris, Armand Colin, 1930.
- Dynes, Wayne R., (ed.), with William A. Percy, Warren Johansson and Stephen Donaldson, *The Encyclopedia of Homosexuality. Volume 1*, Abingdon, Oxon, Routledge, 2016.
- Eckardt, Wolf von, Sander L. Gilman and J. Edward Chamberlin, *Oscar Wilde's London*, London, Michael O'Mara's Books, 1997.
- Eigler, Friederike and Susanne Kord, (ed.), *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport, CT, Greenwood, 1997.
- Elliott, Kamilla, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Ellmann, Richard, (ed.), *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

- Ellmann, Richard, "Oscar Wilde at Oxford", in: *Four Dubliners. Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*, London, Hamilton, 1987, pp. 1-25.
- Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, London, Hamilton, 1987.
- Ellmann, Richard, (ed.), *Oscar Wilde. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1969.
- Ellmann, Richard, "Oscar Wilde at Oxford," in: *Four Dubliners. Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett*, London, Hamilton, 1987, pp. 1-25.
- Ellmann, Richard, "Overtures To Wilde's Salome," in: Derrick Puffett, (ed.), *Richard Strauss. Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 21-35.
- Eltis, Sos, *Revising Wilde. Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Emont, Nelly, "Le Mythe de l'androgynie dans la littérature décadente française," in: Jean Libis, (ed.), *L'Androgynie*, Paris, Albin Michel, 1986, pp. 229-247.
- Engel, Carl, *A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum*, London, Chapman & Hall, 1870, revised 1874.
- Engel, Carl, *An Introduction to the Study of National Music*, London, Longmans, Green, Reader & Dyer, 1866.
- Engel, Carl, *The Music of the Most Ancient Nations, Particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews*, London, J. Murray, 1864.
- Engel, Carl, *Musical Myths and Facts*, London, Novello, Ewer & Company, 1876.
- Englebert, Tine, "Mad, Scarlet Music. A page dedicated to Oscar Wilde and Music", in: David C. Rose, (ed.), *The Oscholars. Oscar Wilde and his Worlds*: op:
http://www.oscholars.com/TO/Fifty-one/Mad/Mad_Scarlet_Music.htm [16 maart 2016].
- Evangelista, Stefano, "Introduction: Oscar Wilde: European by Sympathy", in: Stefano Evangelista, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, New York, Continuum, 2010, pp. 1-19.
- Evangelista, Stefano, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, New York, Continuum, 2010.
- Eyre, Richard and Nicholas Wright, *Changing Stages. A View of British Theatre in the Twentieth Century*, London, Bloomsbury, 2000.
- Eyre, Richard and Nicholas Wright, "Wilde and After", in: *Changing Stages. A View of British Theatre in the Twentieth Century*, London, Bloomsbury, 2000, pp. 100-109.
- Farmer, Albert J., *Le Mouvement esthétique et "décadent" en Angleterre*, Paris, Champion, 1931.
- Fausser, Annegret, "Lili Boulanger's La Princess Maleine: A Composer and Her Heroine as Literary Icons," in: *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 122, 1997, nr. 1, pp. 68-108.
- Fehr, Bernhard, *Studien zu Oscar Wilde's Gedichten*, Berlin, Mayer & Müller, 1918.
- Femme fatale tussen liefde en dood*, Sint-Niklaas, Stedelijk Museum Sint-Niklaas, 1992.
- Finney, Gail, "Demythologizing the femme fatale: Wilde's Salomé", in: Lizbeth Goodman, (ed.), with Jane de Gay, *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London and New York, Routledge, 1998, pp. 182-186.
- Finney, Gail, *Women in Modern Drama. Freud, Feminism, and European Theatre at the Turn of the Century*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1989.
- Finscher, Ludwig, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. 2. Auflage, Kassel, Bärenreiter & Stuttgart, Metzler, 1994-1998, 29 dln.
- Fitzsimons, Eleanor, *Wilde's Women. How Oscar Wilde Was Shaped by the Women He Knew*, London, Gerald Duckworth Co Ltd, 2015.
- Flavius Josephus, *De oude geschiedenis van de Joden*, Baarn, Ambo, 1996-1998, 3 dln.
- Fletcher, Ian, (ed.), *Romantic Mythologies*, London, Routledge, 1967.

- Flothuis, Marius, "Poëzie – gehoorzame dochter der muziek", in: A.M.W.J. Kurris [e.a.], *Woord en muziek in samenspel*, Muiderberg, Dick Coutinho, 1986, pp. 25-34.
- Fontijn, Jan, *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*, Amsterdam, Em. Querido's Uitgeverij B.V., 1983.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2005.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 2005.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 2005.
- Frankel, Nicholas, *Oscar Wilde's Decorated Books*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 2000.
- Franz, Marie-Louise von, *Das Weibliche im Märchen*, Stuttgart, Bonz, 1977.
- Frehn, Paul, *Einfluss der englischen Literatur Deutschlands Musiker und Musik im XIX. Jahrhundert*, Düsseldorf, G.H. Nolte, 1938.
- Frenzel, Elisabeth, "Die dämonische Verführerin", in: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1999.
- Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, Kröner, 1988.
- Friedmann, Jonathan L., *Music in Our Lives. Why We Listen, How It Works*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015.
- Fritz, Horst, "Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle", in: Roger Bauer, Eckard Heftrich, Helmut Koopmann u.a., (Hrsg.), *Fin de siècle. Zur Literatur der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, pp. 442-464.
- Fryer, Jonathan, *André & Oscar. Gide, Wilde and the Gay Art of Living*, London, Constable, 1997.
- Fuller, Sophie and Nicky Losseff, (eds.), *The Idea of Music in Victorian Fiction*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2004.
- Gagnier, Regenia, "Aesthetics and Economics in A Florentine Tragedy" in: *Modern Drama*, vol. 37, nr. 1 (lente 1994), pp. 71-83.
- Gagnier, Regenia, *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford, California, Stanford University Press, 1986.
- Gänzl, Kurt, *The British Musical Theatre*, 2 volumes, Basingstoke, Macmillan, 1987: Vol. I: 1865-1914; Vol. II: 1915-1984.
- Garb, Tamar, "The Forbidden Gaze: Women Artists and the Male Nude in Late Nineteenth-Century France", in: Kathleen Adler and Marcia Pointon, (eds.), *The Body Image. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 33-42.
- Garelick, Rhonda K., "Camp Salome: Oscar Wilde's circles of desire", in: *Rising Star. Dandyism, Gender and Performance in the Fin-de-Siècle*, Princeton, Princeton University Press, 1998, pp. 128-153.
- Garelick, Rhonda K., *Electric Salome. Loie Fuller's Performance of Salome*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- Gaulke, Johannes, "Oscar Wilde", in: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, Berlin, nr. 12 (21 maart 1896), pp. 184-187.
- Gautier, Théophile, "Notice", in: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Nouvelle Edition, Paris, Calman-Lévy?, 1886, 3de dr., pp. 35-36.
- Gay, Peter, *Education of the Senses. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud. Volume 1*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil, 1982.
- Gide, André, *Oscar Wilde: In Memoriam (Reminiscences): De Profundis*, New York, Philosophical Library, 1949.
- Gier, A., "Libretto", in: Gert Ueding, (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 5*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, pp. 250-253.
- Gier, Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

- Gier, Albert, "A=B? Von der Kunst des Weglassens (und des Hinzufügens) im Opernlibretto", in: Uwe Harten, Elisabeth Maier, Andrea Harrandt und Erich Wolfgang Partsch, (Hrsg.), *Bruckner-Symposion: Fassungen, Bearbeitungen, 25 through 20 September 1996*, Linz, Anton Bruckner Institut Linz, 1998, pp. 9-16.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 1. The War of the Words*, New York and London, Yale University Press, 1988.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 2. Sexchanges*, New York and London, Yale University Press, 1989.
- Gilliam, Bryan Randolph, *The Life of Richard Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Gilman, Sander L., "Strauss, the Pervert, and Avant Garde Opera of the Fin de Siecle", in: *New German Critique*, nr. 43 (winter 1988), pp. 35-68.
- Goedegebuure, Jaap en Ton Steijger, "De dandy tijdens het fin-de-siècle", in: André Hielkema, (red.), *De dandy, of De overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*, Meppel, Boom, 1989, pp. 40-55.
- Goedegebuure, Jaap, *Decadentie en literatuur*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1987.
- Gold, Arhur and Robert Fildale, *The Divine Sarah. A Life of Sarah Bernhardt*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1991.
- Goldfarb, Russell M., *Sexual repression and Victorian literature*, Lewisburg (Pa.), Bucknell University Press, 1970.
- Gooch, Bryan N.S. and David S. Thatcher, *Musical Settings of Late Victorian and Modern British Literature: A Catalogue*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 1976.
- Goodenough, Elizabeth, "Oscar Wilde, Victorian Fairy Tales, and the Meanings of Atonement", in: *The Lion and the Unicorn*, vol. 23, nr. 3 (september 1999), pp. 336-354.
- Goosen, Louis, *Van Abraham tot Zacharia. Thema's uit het Oude Testament in religie, beeldende kunst, literatuur, muziek en theater*, Nijmegen, SUN, 1990.
- Gorham, Deborah, "The "Maiden Tribute of Modern Babylon" Re-Examined: Child Prostitution and the Idea of Childhood in Late-Victorian England", in: *Victorian Studies*, vol. 21, nr. 3 (lente 1978), pp. 353-379.
- Goring, Rosemary, (ed.), *Larousse Dictionary of Literary Characters*, New York, Larousse, 1994.
- Gorrell, Lorraine, *Discordant Melody. Alexander Zemlinsky, His Songs, and the Second Viennese School*, Westport, Connecticut and London, Greenwood Press, 2002.
- Gostomzyk, Swantje, *Literaturopoper am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009.
- Graham, Arthur, *Shakespeare in Opera, Ballet, Orchestral Music, and Song. An Introduction to Music inspired by the Bard*, Lewiston, NY & Lampeter, Edwin Mellen Press, ca. 1997.
- Gribenski, Michel, "Chanter comme des personnes naturelles. Apocope de l'e caduc et synérèse chez Debussy et quelques-uns de ses contemporains", in : *Cahiers Debussy*, 2007, nr. 31, pp. 5-48.
- Guérin, Danielle, "La Mortelle Séduction de la danse", in: *The Oscholars. Rue des Beaux Arts*, nr. 16 (september/oktober 2008), op: <http://www.oscholars.com/RBA/sixteen/16.1/editorial.htm> [3 april 2015].
- Guérin-Rose, Danielle, *Oscar Wilde. Qui suis-je?*, Grez-sur-Loing, Pardès, 2014.
- Guislain, Joseph, *Leçons orales sur les phrénopathies ou Traité théorique et pratique des maladies mentales*, 3 Tomes, Gand, L. Hebbelynck, 1852, Tome 1.
- Gutjahr, Ortrad, "Sentas erkennender Schrei und Kundrys kastrierendes Gelächter. Die hysterische Stimme des Erlösungsopfers in Richard Wagners *Der fliegende Holländer* und *Parsifal*," in: Silvia Kronberger und Ulrich Müller, (Hrsg.), *Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie. Frauenfiguren im Musik-Theater*, Anif/Salzburg, Verlag Mueller-Speiser, 2003, pp. 64-92.

- Guy, Josephine and Ian Small, *Studying Oscar Wilde. History, Criticism, & Myth*, Greensboro, NC, ELT Press, 2006.
- Guy, Josephine M. and Ian Small, *Oscar Wilde's Profession. Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Hailey, Christopher, "Alexander Zemlinsky. A Florentine Tragedy", in: *Tekstboek bij de cd-opname Zemlinsky. Eine florentinische Tragödie*, London, Decca, 1997, pp. 9-11.
- Hailey, Christopher, *Franz Schreker 1878-1934: a cultural biography*, Cambridge, NY, Cambridge University Press, 1993.
- Halliwell, Michael, *Opera and the Novel. The Case of Henry James*, Amsterdam, Rodopi, 2005.
- Hamilton, Lisa, "Oscar Wilde, New Women, and the Rhetoric of Effeminacy", in: Joseph Bristow, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 230-253.
- Hänsel-Hohenhausen, Markus, *Die frühe deutschsprachige Oscar-Wilde-Rezeption (1893-1906). Bibliographie*, Egelsbach, Frankfurt a.M., New York, Verlag Dr. Hänsel-Hohenhausen, 1999.
- Hansen-Löve, Aage A., "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - Am Beispiel der russischen Moderne", in: Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel (Hrsg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983.
- Hardison Londré, Felicia, *Words at Play: Creative Writing and Dramaturgy*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press, 2005.
- Harris, Frank, *Oscar Wilde. His Life and Confessions. Including the hitherto Unpublished Full and Final Confession by Lord Alfred Douglas and My Memories of Oscar Wilde by Bernard Shaw*, Garden City, NY, Garden City Publishing Co., 1930.
- Harskamp, Jaap, *Fin de siècle. Seks en ontaarding tijdens het fin de siècle*, De Haag, Bzztôh, 1991-1992 (Bzzlletin, jrg. 21, nr. 191-192 [december 1991/januari 1992]).
- Harskamp, Jaap, *Hoeren en heren in de 19^{de}-eeuwse literatuur*, Utrecht, HES, 1988.
- Hartmann, Rudolf, *Richard Strauss. Opéras de la création à nos jours*, Fribourg, Office du Livre, 1980.
- Hastings, Mary Logan, *Zemlinsky, Wilde. Values and Illusions*, College Park, MD, University of Maryland, 1998.
- Hedgcock, Jennifer, *The Femme Fatale in Victorian Literature. The Danger and the Sexual Threat*, New York, Cambia Press, 2008.
- Heeres, Richard, "De vrucht van een degeneratie. Het type van de 'breekbare man' in het Nederlandse verhalend proza van het fin de siècle (1890-1910)", in: *Arabesken*, jrg. 11, 2003, nr. 21, pp. 4-12.
- Heilmann, Ann, "Wilde's New Women: The New Woman on Wilde", in: Uwe Böker, Richard Corballis and Julie A. Hibbard, (eds.), *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the last 100 Years*, Amsterdam, New York, 2002, pp. 135-145.
- Herman, David, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, (eds.), *Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York, Routledge, 2005, pp. 252-257.
- Hermant, Jost, "Undinen-Zauber. Zum Fraubild des Jugendstils", in: *Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende*, Frankfurt, Athenäum Verlag, 1982, pp. 147-179.
- Hermans, Tobias, Gunther Martens & Nico Theisen, (red.), *Grote gevoelens in de literatuur*, Gent, Academia Press, 2015 (Cahier voor Literatuurwetenschap; 7).
- Herzog, Alice, *Die Märchen Oscar Wildes*, Mulhouse, Editions Alsatia, 1930.
- Hielkema, André, (red.), *De dandy, of De overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*, Meppel, Boom, 1989.
- Hielkema, André, "Oscar Wilde en het verval van de leugen", in: André Hielkema, (red.), *De dandy, of De overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*, Meppel, Boom, 1989, pp. 56-77.
- Higgins, Dick, *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984.

- Higgins, Dick, "Synaesthesia and the intersenses: Intermedia", in: *Something Else Newsletter*, jrg. 1, 1966, nr. 1, op: http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html [16 maart 2016].
- Hildebrand, W.J., "Adaptatie als productieproces", in: *Adapteren en adaptaties. Toneeltijdschriften en -almanakken*, Zutphen, De Walburg Pers, 1980, pp. 98-103.
- Hilmes, Carola, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.
- Hilmes, Oliver, *Witwe im Wahn. Das Leben der Alma Mahler-Werfel*, München, Siedler Verlag, 2004.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de Siècle. Gestalten und Mythen*. München, Fink, 1977.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate, *Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth-Bergner – Ein Image*, Wien, Braumüller, 1999.
- Hoffmann, Rudolf St., *Franz Schreker*, Leipzig, Wien, Zürich, E.P. Tal & Co. Verlag, 1921.
- Hoffmann, Rudolf St., "Von Schrekers jüngstem Schaffen", in: *Musikblätter des Anbruch*, jrg. 5, 1923, nr. 5, pp. 142-144.
- Holland, Dieter, *Richard Wagner, Tannhäuser. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek bei Hamburg, Rowolt, 1986.
- Holland, Merlin, *Irish Peacock and Scarlet Marquess. The Real Trial of Oscar Wilde*, London, Fourth Estate, 2003.
- Holland, Merlin, *Oscar Wilde, la musique et les mots. Conférence*. 13 september 2003, 18.30 uur. 'Figures d'ouverture', Parijs, Maison de Radio France, Studio 106.
- Holland, Merlin, *The Wilde Album*, London, Fourth Estate, 1997.
- Holland, Vyvyan, "Once Upon a Time...A Critical Note on Oscar Wilde's Fairy Stories", in: *The Adelphi*, jrg. 30, nr. 3 (mei 1954), pp. 241-251.
- Holland, Vyvyan B., *Oscar Wilde. A Pictorial Biography*, New York, Viking Press, 1960.
- Holland, Vyvyan, *Oscar Wilde*, London, Thames and Hudson, 1997.
- Holland, Vyvyan, *Son of Oscar Wilde*, London, Robinson, 1999.
- Honig, Joel, "A Novel Idea", in: *Opera News*, vol. 66, nr. 2 (augustus 2001), pp. 20-23.
- Honolka, Kurt, *Kulturgeschichte des Librettos: Opern, Dichter, Operndichter*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1979.
- Howes King, Kelly, *Characters in 19th-Century Literature*, Detroit, Gale Research, 1993.
- Hutcheon, Linda and Michael, *Opera. The Art of Dying*, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, 2004.
- Hutcheon, Linda and Michael, *Opera. Desire, Disease, Death*, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1996.
- Hutcheon, Linda and Michael, "Staging the Female Body. Richard Strauss's Salome", in: Mary Ann Smart, (ed.), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, pp. 204-221, 276-288.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- Hyde, H. Montgomery, *Lord Alfred Douglas. A Biography*, London, Methuen, 1984.
- Hyde, H. Montgomery, *Oscar Wilde. A Biography*, London, Penguin Books, 2001.
- Jackson, John E., *La mort Baudelaire. Essai sur Les fleurs du mal*, Neuchâteau, A la Baconnière, 1982.
- Jacob, François, *Voltaire à l'opéra*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- Jansz, Ulla, *Denken over sekse in de eerste feministische golf*, Amsterdam, Van Gennep, 1990.
- Jansz, Ulla, "Het vrouwenvraagstuk in kaart gebracht. Ideeënontwikkeling 1860-1889", in: *Denken over sekse in de eerste feministische golf*, Amsterdam, Van Gennep, 1990, pp. 35-74.
- Jarman, Douglas, *Alban Berg. Lulu*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- John, Nicholas, (ed.), *Salome / Elektra*, London, John Calder, 1988 (English National Opera Guide; 37).
- Johnson, Edward C., Gail R. Johnson and Melissa Johnson, "The Origin and History of Embalming", in: Robert G. Mayer; with a foreword by Jacquelyn Taylor, *Embalming. History, Theory, and Practice*, Fourth Edition, New York, The McGraw-Hill Medical Companies, Inc., 2005, pp. 457-500.

- Jones, William, *History and Mystery of Precious Stones*, London, Richard Bentley and Son, 1880.
- Jullian, Philippe, *Oscar Wilde*, London, Paladin, 1978.
- Kaplan, Joel H. and Sheila Stowell, *Theater and Fashion. Oscar Wilde to the Suffragettes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Kassner, Rudolf, "Zum Tode Oskar Wildes. Einiges über das Paradoxe", in: *Wiener Rundschau*, 1901, nr. 1 (1 januari 1901), pp. 9-12.
- Katz, Ruth, *The Powers of Music. Aesthetic Theory and the Invention of Opera*, New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, 1994.
- Kellogg, Patricia R., *The Myth of Salome in symbolist Literature and Art*, New York, New York University, 1975.
- Kellogg-Dennis, Patricia, "Oscar Wilde's Salomé: Symbolist Princess," in: C. George Sandulescu, (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross, Colin Smythe Ltd., 1994, pp. 224-231.
- Kemperink, M.G., "Een beeld van een vrouw: het type van de 'femme fragile' als bijdrage tot de beschrijving van het Nederlands verhalend proza (1890-1910)", in: *Nieuwe taalids*, vol. 85, afl. 6 (november 1992), pp. 479-494.
- Kemperink, Mary, *Het verloren paradijs. De literatuur en de cultuur van het Nederlandse fin de siècle*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001.
- Kennedy, Michael, *Richard Strauss*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Kennedy, Michael, *Richard Strauss. Man, Musician, Enigma*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Kerman, Joseph, *Opera as Drama*, New and Revised Edition, London & Boston, faber and faber, 1988.
- Kesting, Hanjo, *Der Musick gehorsame Tochter. Mozart und Seine Librettisten*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005.
- Killeen, Jarlath, *The Fairy Tales of Oscar Wilde*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- Killeen, Jarlath, *The Faiths of Oscar Wilde*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Kincaid, James R., *Child-Loving. The Erotic Child and Victorian Culture*, New York and London, Routledge, 1992.
- Klaren, Georg, *Otto Weininger. Der Mensch, sein Werk und sein Leben*, Wien, 1924.
- Klaren, Georg, "Zemlinsky, vom psychologischen Standpunkte", in: *Der Auftakt. Musikblätter für die tschechoslowakische Republik*, 14-15 (1921), pp. 204-207.
- Klarenbeek, Hanna, *Penseelprinsessen & broodschilderessen. Vrouwen in de beeldende kunst 1808-1913*, Bussum, Uitgeverij Thoth, 2012.
- Klein, David, "Die Schönheit sei Beute des Starken." *Franz Schrekers Oper "Die Gezeichneten"*, Mainz, Are Musik Verlag, 2010.
- Knox, Melissa, *Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1994.
- Koelemij, Paula, "De femme fatale in de 19^e eeuw", in: Christiaan Ruppert en Gerard Stehen, (red.), *Decadentie*, Utrecht, Stichting Grafiet, 1985, pp. 112-137.
- Koelemij, Paula, "De verraderlijke vrouwelijkheid: de femme fatale en de dandy", in: André Hielkema, (red.), *De dandy, of De overschrijding van het alledaagse. Facetten van het dandyisme*, Meppel, Boom, 1989, pp. 78-94.
- Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat. Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Cambridge, MA, Da Capo Press, 2001.
- Kohl, Norbert, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980.
- Kohler, Stephan, "Die französische Salomé", in: *Tekstboek bij de cd-opname Richard Strauss. Salomé; Version française originale d'Oscar Wilde*, Virgin Classics, 1991, pp. 70-73.
- Kohlmayer, Rainer, "Ambiguität und Ideologie als Probleme deutscher Wilde-Übersetzungen. Ein Beitrag zur Interkulturellen Germanistik" in: M. Forstner/K. von Schilling, (Hrsg.), *Interdisziplinarität. Deutsche Sprache und Literatur im Spannungsfeld der Kulturen. Festschrift für Gerhart Mayer zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a.M., Lang, 1991, pp. 421-464, op:

- http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/ambiguitaet_ideo.pdf [1 april 2015].
- Kohlmayer, Rainer, "From Saint to Sinner: The Demonization of Oscar Wilde's Salomé in Hedwig Lachmann's Translation and in Richard Strauss' Opera", in: Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarova and Klaus Kaindl, (eds.), *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress - Prague 1995*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1997, pp. 111-122, op: http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/saint_sinner.pdf [10 januari 2015].
- Kohlmayer, Rainer, *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie Bühnenübersetzung*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- Kohlmayer, Rainer, "Oscar Wilde's Einakter Salomé und die deutsche Rezeption", in: Winfried Herget/Brigitte Schultze, (Hrsg.), *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, Tübingen, Francke, 1996, pp. 159-186, op: http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/salome_rezeption.pdf [2 april 2015].
- Kohlmayer, Rainer, "Übersetzung als ideologische Anpassung: Wildes Komödien mit nationalsozialistischer Botschaft", in: M. Snell-Hornby, (Hrsg.), *Translation Studies - An Interdiscipline. Selected Papers from the Translation Studies Congress, Vienna 9-12 Sept. 1992*, Amsterdam, John Benjamins, 1994, pp. 91-102, op: http://www.rainer-kohlmayer.de/downloads/files/ideo_anpass.pdf [2 april 2015].
- Koppen, Erwin, "Erotisches "A Rebours": Venusberg und "Brautliche Schwester", in: *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1973, pp. 93-164.
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia sexualis. The Complete English-Language Translation*, [S.l.], Arcade, 1998.
- Krehbiel, Henry Edward, *Chapters of Opera. Being Historical and Critical Observations and Records Concerning the Lyric Drama in New York from Its Earliest Days Down to the Present Time*, op: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5995/pg5995.html> [16 maart 2016].
- Kristeva, Julia, *Semeiotike. Récherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia, "Word, Dialogue, and Novel", in: Leon S. Roudiez, (ed.), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Blackwell, 1987, pp. 64-91.
- Ksinan, Catherine, "Wilde as Editor of *Woman's World*. Fighting a Dull slumber in Stale Certitudes", in: *English Literature in Transition (1880-1920)*, vol. 41, 1998, nr. 4, pp. 408-426.
- Kufferath, Maurice, *Salomé: poème d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss*, Bruxelles, Schott, 1907.
- Kultermann, Udo, "The "Dance of the Seven Veils". Salome and Erotic Culture around 1900", in: *Artibus et Historiae*, vol. 27, 2006, nr. 53, pp. 187-215, pp. 206-207.
- Kurris, A.M.W.J. [e.a.], *Woord en muziek in samenspel*, Muiderberg, Dick Coutinho, 1986.
- Labie, Jean-François, "Le miroir assassin", in: Zemlinsky. *Le Nain. Une tragédie florentine*, Paris, Editions Premières Loges, 1998, pp. 106-112 (L'Avant-Scène Opéra; 186).
- Lange, Stefan, "Wilde's Concept of Love", in: Uwe Böker, Richard Corballis and Julie A. Hibbard, (eds.), *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the last 100 Years*, Amsterdam, New York, 2002, pp. 147-157.
- Larson, Randall D., *Musique fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, Metuchen, N.J., The Scarecrow Press, Inc., 1985.
- Laster, Arnaud, (éd.), *Hugo à l'opéra*, Paris, Editions Premières Loges, 2002 (L'Avant-Scène Opéra; 208).
- Laupin, Patrick, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Seghers, 2004.
- Law, Joe, "The "Perniciously Homosexual Art': Music and Homoerotic Desire in The Picture of Dorian Gray and Other Fin-de-Siècle Fiction", in: Sophie Fuller and Nicky Losseff,

- (eds.), *The Idea of Music in Victorian Fiction*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2004, pp. 173-196.
- Lawler, Donald L. and Charles E. Knott, "The Context of Invention: Suggested Origins of "Dorian Gray"", in: *Modern Philology*, vol. 73, nr. 4, dl. 1 (mei 1976), pp. 389-398.
- Leduc, Alain, "Les hyperboles du narcissisme dans le livret des Stigmatisés de Franz Schreker", *Germanica*, 41, 2007, op: <http://germanica.revues.org/486> [16 maart 2016].
- Lee, Sherry D., "'... deinen Wuchs wie Musik': Portraits, Identities, and the Dynamics of Seeing in Berg's Operatic Sphere", in: Christopher Hailey, (ed.), *Alban Berg and His World*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2010, pp. 163-194.
- Lee, Sherry D., "A Florentine Tragedy, or Woman as Mirror", in: *Cambridge Opera Journal*, vol. 18, nr. 1 (maart 2006), pp. 33-58.
- Lee, Sherry D., "The Other in the Mirror, or, Recognizing the Self: Wilde's and Zemlinsky's Dwarf", in: *Music and Letters*, vol. 91, nr. 2 (mei 2010), pp. 198-223.
- Lehel, François, "Comme la princesse Salomé et belle ce soir dans sa version originale!", in: *Salomé. Richard Strauss*, pp. 33-39, pp. 35-36 [Programmaboek van de uitvoering van de Franse versie van *Salomé* door Opéra Royal de Wallonie tussen 7 en 18 juni 2011].
- Leijnse, Elisabeth, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*, Liège, Université de Liège – Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1995.
- Leitch, Thomas, *Film Adaptation and its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007.
- Leitch, Thomas, "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory", in: *Criticism*, vol. 45, 2003, nr. 2, pp. 149-171, op: <http://muse.jhu.edu/journals/criticism/v045/45.2leitch.html> [25 oktober 2012].
- Leitch, Thomas, "Adaptation Studies at a Crossroads", in: *Adaptation*, vol. 1, 2008, nr. 1, pp. 63-77, op: <http://adaptation.oxfordjournals.org/content/1/1/63.full> [25 oktober 2012].
- Levine, Philippa, *Feminist Lives in Victorian England. Private Roles and Public Commitment*, Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- Levine, Philippa, *Victorian Feminism 1850-1900*, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Johannesburg, Hutchinson, 1987.
- Lindenberger, Herbert, *Opera in history: From Monteverdi to Cage*, Stanford (Calif.), Stanford University Press, 1998.
- Lochhead, Judy, "Lulu's Feminine Performance," in: Anthony Pople, (ed.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 227-228.
- Logan, Peter Melville, *Victorian Fetishism. Intellectuals and Primitives*, Albany, State University of New York Press, 2009.
- Loges, Bernhard F., *Heiliger Wahnsinn auf der Bühne. Die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper*, München, epodium Verlag, 2010.
- Lubkoll, Christine, "Thematologie", in: Jost Schneider, (Hrsg.), *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, pp. 747-762.
- Maas, Nop, *Nederlandse reacties op Oscar Wilde*, Nijmegen, Vriendenlust, 1987, 2 dln., Dl. 1: Een pseudo-esthetische zeepbel 1890-1897, Dl. 2: Nagloeiend vuurwerk 1899-1913.
- Machado de Sousa, Maria Leonor, *Inês de Castro. Um tema português na Europa*, Lisbonne, Edições 70, 1987.
- Maehder, Jürgen, "Aribert Reimanns 'Lear'. Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper", in: Aribert Reimann. *Lear. Oper in zwei Teilen nach William Shakespeare, eingerichtet von Claus H. Henneberg*, München, Bayerische Staatsoper, 1978, pp. 61-67.
- Maehder, Jürgen, "Eine florentinische Tragödie als Literaturoper der europäischen Décadence", in: *Tekstboek bij de cd-opname Zemlinsky; Eine florentinische Tragödie*, London, Decca, 1997, pp. 17-21.
- Maehder, Jürgen, "Salome en het debuut van de literaturopera in Duitsland", in: *Richard Strauss, Salome*, Brussel, De Munt, 1992, pp. 29-37.

- Maes, Francis en Piet De Volder, *Opera. Achter de schermen van de emotie*, Leuven, LannooCampus, 2011.
- Malte Fischer, Jens, *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2000.
- Maltz, Diana, "Wilde's *The Woman's World* and the Culture of Aesthetic Philanthropy", in: Joseph Bristow, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 185-211.
- Malycha, Andreas, *Die SED in der Ära Honecker. Machtstrukturen, Entscheidungsmechanismen und Konfliktfelder in der Staatspartei 1971 bis 1989*, Berlin, München & Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2014.
- Marcovitch, Heather, "The Princess, Persona, and Subjective Desire: A Reading of Oscar Wilde's *Salome*" in: *Papers on Language and Literature*, vol. 40, nr. 1 (winter 2004), pp. 88-101.
- Marcus, Jane, *Art and Anger. Reading like a Woman*, Columbus (OH), Ohio State University Press, 1988.
- Marggraf, Wolfgang, *Giacomo Puccini*, New York, Heinrichshofen Edition, 1984.
- Markey, Anne, *Oscar Wilde's Fairy Tales. Origins and Contexts*, Dublin & Portland, OR, Irish Academic Press, 2011.
- "Mary T. Ewald, 75, A Poet, Translator And Opera Librettist", in: *The New York Times*, 11 februari 1997, op: <http://www.nytimes.com/1997/02/11/arts/mary-t-ewald-75-a-poet-translator-and-opera-librettist.html> [15 maart 2016].
- Mason, Ellsworth, "James Joyce's Shrill Note – The Piccolo della Sera Articles", in: *Twentieth Century Literature. A Scholarly and Critical Journal*, vol. 2, nr. 3 (oktober 1956), pp. 115-139.
- Mason, Stuart, *Bibliography of Oscar Wilde*, London, T. Werner Laurie Ltd., 1914.
- Mason, Stuart, *Oscar Wilde and The Aesthetic Movement*, New York, Haskell House Publishers, 1920.
- Maxfield, James F., *The Fatal Woman. Sources of Male Anxiety in American Film Noir, 1941-1991*, Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- McClary, Susan, *Georges Bizet: Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- McCormack, Jerusha, "Wilde's fiction(s)", in: Peter Raby, (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University, 1997, pp. 96-117.
- McCormack, Jerusha, (ed.), *Wilde the Irishman*, New Haven and London, Yale University, 1998.
- McFarlane, Brian, *Novel into Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford, Clarendon, 1996.
- McGinnis, Robert M., "The Image of 'La Belle Dame Sans Merci' in Wilde's Plays", in: *Literature and Psychology*, jrg. XVIII, 1968, nrs. 2-3, pp. 123-133.
- McKenna, Neil, *The Secret Life of Oscar Wilde*, London, Century, 2003.
- McLeman-Carnie, Janette, "Sir Walter Scott and the French Press: Paris 1826", in: *International Review of Scottish Studies*, vol. 25, 2000.
- McNally, Terrence, "Music; An Operatic Mission: Freshen the Familiar", in: *The New York Times*, 1 september 2002, op: <http://www.nytimes.com/2002/09/01/theater/music-an-operatic-mission-freshen-the-familiar.html?sec=&spon=&pagewanted=2> [20 maart 2015].
- Meade, Teresa A. and Merry E. Wiesner-Hanks, (eds.), *A Companion to Gender History*, Malden, MA and Oxford, Blackwell Publishing, 2004.
- Meier, Franz, "Oscar Wilde and the Myth of the Femme Fatale in Fin-de-Siècle Culture", in: Uwe Böker, Richard Corballis and Julie A. Hibbard, (eds.), *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the last 100 Years*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002, pp. 117-134.
- Melville, Joy, *Mother of Oscar. The Life of Jane Francesca Wilde*, London, John Murray, 1994.
- Mencken, H.L., "Preface", in: *Ben Kutcher's Illustrated Edition of 'A House of Pomegranates'*, New York, Dodd, Mead and Company, 1926, pp. v-xii.
- Merkel, Kerstin, *Salome. Ikonographie im Wandel*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1990.

- Messmer, Franzpeter, (Hrsg.), *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*, Pfaffenhofen, Walter Ludwig, 1989.
- Metdepenninghen, Erna, "Verdi en Shakespeare: een ideale combinatie. Met dank aan Boito", in: *Luister*, nr. 576 (februari 2001), pp. 60-63.
- Metken, Günther, *De prerafaelieten: ethisch realisme en ivoren toren in de 19^e eeuw*, De Bilt, 1982.
- Meyer, Michael J., (ed.), *Literature and Musical Adaptation*, Amsterdam, New York, NY, Editions Rodopi, 2002.
- Meyerfeld, Max, "Oscar Wilde in Deutschland", in: *Das litterarische Echo*, jrg. 5, 1902/1903, pp. 458-462.
- Meyerfeld, Max, "Wilde, Wilde, Wilde...", in: *Das litterarische Echo*, jrg. 7, 1904/1905, pp. 985-990.
- Mikhail, E.H., *Oscar Wilde. An Annotated Bibliography of Criticism*, London, Macmillan Press, 1978.
- Mikhail, E.H., (ed.), *Oscar Wilde. Interviews and Recollections*, 2 volumes, London and Basingstoke, The Macmillan Press, 1979.
- Mikolyzk, Thomas A., (comp.), *Oscar Wilde. An Annotated Bibliography*, Westport, CT, Greenwood, 1993.
- Mitchell, Jerome, *More Scott Opera: Further Analyses of Opera based on the Works of Sir Walter Scott*, Lanham, University Press of America, 1996.
- Mitchell, Jerome, *The Walter Scott Operas: An Analysis of Opers based on the Works of Sir Walter Scott*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1977.
- Monneret, Ed., *Traité de pathologie générale*, 3 Tomes, Paris, Béchet Jeune, 1857-1861, Tome 3.
- Monneyron, Frédéric, *L'Androgyne décadent. Mythes, figures, fantasmes*, Grenoble, Elug, 1996.
- Moreland, Kim, "Music in *The Great Gatsby* and *The Great Gatsby* as Music", in: Michael J. Meyer, (ed.), *Literature and Musical Adaptation*, Amsterdam, New York, NY, Editions Rodopi, 2002, pp. 29-45.
- Morley, Sheridan, *Oscar Wilde*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1976.
- Morris, Jr., Roy, *Declaring His Genius. Oscar Wilde in North America*, Cambridge, MA and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.
- Moskovitz, Marc D., *Alexander Zemlinsky. A Lyric Symphony*, Woodbridge, Suffolk and Rochester, NY, The Boydell Press, 2010.
- Moyle, Franny, *Constance. The Tragic and Scandalous Life of Mrs. Oscar Wilde*, London, John Murray, 2011.
- Müller, Ulrich, "Literatur und Musik. Vertonungen von Literatur", in: Peter Zima, (Hrsg.), *Literatur intermedial. Musik - Malerei - Photographie - Film*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, pp. 31-60.
- Müller von Asow, Erich H., *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Wien, Verlag L. Döblinger, 1955.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen*, vol. 16 (1975), nr. 3, pp. 6-18.
- Murray, Douglas, *Bosie. A Biography of Lord Alfred Douglas*, New York, Hyperion, 2000.
- Murray, Isobel, "Introduction", in: *Complete Shorter Fiction by Oscar Wilde*, ed. with an introduction and notes by Isobel Murray, Oxford, Oxford University Press, 1979, pp. 1-18.
- Musschoot, Anne-Marie, *Het Judith-thema in de Nederlandse letterkunde*, Gent, Secretariaat van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1972.
- Nakamura, Hitomi, "Some Mad Scarlet Thing by Dvorák": Notes on Oscar Wilde's Engagement with Music", in: *Ritsumeikan Bungaku. A Special Issue in Honour of Prof. Michiyo Maruyama*, 2014, pp. 243-258.
- Nakamura, Hitomi, "'The art most nigh to tears and memory': The Representation of Music in Oscar Wilde's Earlier Poems", in: *Bulletin of International Pacific University*, 2015, pp. 135-145.
- Naremore, James, (ed.), *Film Adaptation*, London, Athlone Press, 2000.
- Nassaar, Christopher S., "Andersen's 'The Ugly Duckling' and Wilde's 'The Birthday of the Infanta'", in: *The Explicator*, vol. 55, nr. 2 (winter 1997), pp. 83-85.

- Nassaar, Christopher S., *Into the Demon Universe. A Literary Exploration of Oscar Wilde*, New Haven and London, Yale University Press, 1974.
- Nassaar, Christopher S., "Wilde's The Picture of Dorian Gray and Salome", in: *The Explicator*, vol. 57, nr. 1 (herfst 1998), pp. 33-36.
- Nassaar, Christopher S., "Wilde's La Sainte Courtisane", in: *The Explicator*, vol. 56, nr. 1 (herfst 1997), pp. 28-30.
- Nassaar, Christopher S., "Wilde's Salome", in *The Explicator*, vol. 57, nr. 2 (winter 1999), pp. 89-90.
- Nassaar, Christopher S. and Nataly Shaheen, "Wilde's Salome", in: *The Explicator*, vol. 59, nr. 3 (lente 2001), pp. 132-134.
- Nassaar, Christopher, "Wilde's Salome and the Victorian Religious Landscape", in: *The Wildean*, nr. 20 (januari 2002), pp. 2-13.
- Nobus, Dany, "Over My Dead Body: On the Histories and Cultures of Necrophilia", in: Robin Goodwin and Duncan Cramer, (eds.), *Inappropriate Relationships. The Unconventional, the Disapproved, and the Forbidden*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2002, pp. 173-189.
- O'Grady, Deirdre, *The Last Troubadours: Poetic Drama in Italian Opera 1597-1887*, London, New York, Routledge, 1990.
- Oehler, Ekkehard, *Warum aber sind die Verse immer schlechter als die Musik? Aspekte der Librettistik nach Wagner*, Munich, Grin Verlag, 2005.
- Oncley, Lawrence A., *The Published Works of Alexander Zemlinsky*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Ann Arbor, MI, Indiana University, 1975.
- Oosterling, Henk, "Intermediale esthetiek. Over het politoco-esthetisch belang van het 'inter' en de grenzen tussen kunst, filosofie en politiek," in: *Itinera. Onderzoekstrajecten voor de Studie van Hedendaagse Kunst*, Claire Van Damme, Patrick Van Rossem, Christine Marchand, (eds.), Gent, Academia Press, 2004, pp. 87-109.
- Op de Coul, Paul, "Schreker over Schreker", in: *Franz Schreker. Die Gezeichneten: Oper in drei Aufzüge*, samenstelling en eindredactie Klaus Bertisch, Amsterdam, De Nederlandse Opera, 2007, pp. 9-11.
- "Oscar Wilde, le scandaleux", in: *Magazine littéraire*, nr. 343 (mei 1996), pp. 17-54.
- O'Shea, Patrick M., "In Memoriam: Russell Woollen", 27 april 1994, op: *ChoralNet. American Choral Directors Association*, op: <http://www.choralnet.org/view/130253> [15 maart 2016].
- Ottner, Carmen, "Frauengestalten in der österreichischen Oper: Zum Schaffen der bedeutendsten Komponisten ab der Jahrhundertende bis in die Dreissiger Jahre," in: Silvia Kronberger und Ulrich Müller, (Hrsg.), *Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie. Frauenfiguren im Musik-Theater*, Anif/Salzburg, Verlag Mueller-Speiser, 2003, pp. 145-169.
- Paglia, Camille, *Sexual personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven, Yale University Press, 1990.
- Pahlen, Kurt, Einführung und Kommentar, *Richard Strauss. Salome. Textbuch*, Mainz, Schott, 1995.
- Panofsky, Walter, *Richard Strauss. Partitur eines Lebens*, Darmstadt, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1965.
- Parker, Roger, "Opera (i), \$V: The 19th Century", op: www.oxfordmusiconline.com [16 maart 2016].
- Pascolato, Alessandro, 'Re Lear' e 'Un ballo in maschera'. *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, S. Lapi, Città di Castello, 1902.
- Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Mineola, N. Y., Dover Publications, Inc., 2005.
- Pearce, Joseph, *The Unmasking of Oscar Wilde*, London, HarperCollins, 2000.
- Pearson, Hesketh, *The Life of Oscar Wilde*, London, Methuen, 1946.
- Pegley, Karen, "Musical Characterization of Women in Lulu. A Feminist Deconstruction." Lezing voor de jaarlijkse conferentie van de American Musicological Society, Oakland, 1990.

- Geciteerd in: Anthony Pople, (ed.), *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 227.
- Perala, Tiffany, "'Oscar Wilde and Music': A Lecture by Merlin Holland at the William Andrews Clark Memorial Library, 14th October 2007", in: *The Oscholars*, op: http://www.oscholarship.com/TO/Archive/Forty-two/And_I/AND%20I.2.htm [29 december 2016].
- Perry, Gill, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- Petersen, Peter und Hans-Gerd Winter, "Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur "Literaturoper"", in: Peter Petersen und Hans-Gerd Winter, (Hrsg.), *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 1997, pp. 6-31.
- Petersen, Peter, "Der Terminus "Literaturoper" – eine Begriffsbestimmung", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, jrg. 56, 1999, nr. 1, pp. 52-70.
- Pierobon, Frank, *Salomé ou la tragédie du regard. Oscar Wilde, l'auteur, le personnage*, Paris, La Différence, 2008.
- Pike, Judith Eloise, *Exquisite corpses. The Fetish of the female dead Body in late eighteenth and nineteenth century Literature*, ongepubliceerde doctoraatsthesis, Irvine, University of California, Irvine, 1991.
- Pike, Judith E., "Poe and the Revenge of the Exquisite Corpse, in: *Studies in American Fiction*, jrg. 26, nr. 2 (herfst 1998), pp. 171-192. Opgenomen in: *FindArticles.com*, op: http://findarticles.com/p/articles/mi_hb6410/is_2_26/ai_n28720893 [11 september 2009].
- Pine, Richard, *Oscar Wilde*, Dublin, Gill and MacMillan, 1983.
- Pinkert, Anke, *Film and Memory in East Germany*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2008.
- Polak, Johan, *Bloei der decadence*, Arnhem, Balans, 1991.
- Polak, Johan, *Oscar Wilde in Nederland. Een flard verlaat fin de siècle*, Maastricht, Gerards & Schreurs, 1988.
- Powell, Kerry, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Powell, Kerry, "Salomé, the Censor, and the divine Sarah", in: *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 33-54.
- Powell, Kerry, "A Verdict of Death: Oscar Wilde, Actresses and Victorian Women", in: Peter Raby, (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University, 1997, pp. 181-194.
- Powell, Kerry, "Wilde and Two Women: Unpublished Accounts by Elizabeth Robins and Blanche Crackanthorpe", in: C. George Sandulescu, (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1994, pp. 312-318.
- Powell, Kerry, "Wilde Man: Masculinity, Feminism, and A Woman of No Importance", in: Joseph Bristow, (ed.), *Wilde Writings. Contextual Conditions*, Toronto, University of Toronto Press, 2003, pp. 127-146.
- Powell, Kerry, *Women and Victorian Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Praz, Mario, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek*, Amsterdam, Agon, 1988 [Vertaling van *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1930].
- Praz, Mario, "Salome in Literary Tradition", in: Derick Puffett, (ed.), *Richard Strauss: Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Precht, Robert, "Opern-Tod. Offener Brief an Franz Schreker", in: *Melos*, 2/3 (februari 1921), pp. 51-56.
- Price, Jody, "A Map with Utopia": *Oscar Wilde's Theory for Social Transformation*, New York, Peter Lang, 1996.
- Puffett, Derrick, (ed.), *Richard Strauss. Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

- Pym, Anthony, "The Importance of Salomé. Approaches to a Fin-de-Siècle Thema", in: *French Forum*, vol. 14, nr. 3 (september 1989), pp. 312-313.
- Raby, Peter, (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University, 1997.
- Raby, Peter, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University, 1988.
- Rajewky, Irina O., "Border talks. The problematic status of media borders in the current debate about intermediality", in: Lars Elleström, (ed.), *Media borders, Multimodality and Intermediality*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- Rajewsky, Irina O., *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002.
- Ransome, Arthur, *Oscar Wilde. A Critical Study*, London, Martin Secker, 1912.
- Rasch, Wolfdietrich, "Die Femme fatale und ihre Mythisierung", in: *Die literarische Décadence um 1900*, München, Beck 1986, pp. 74-87.
- Redman, Alvin, (ed.), with an introduction by Vyvyan Holland, *The Wit and Humor of Oscar Wilde*, New York, Dover Publications, 1959.
- Reiber, Joachim, "Libretto. Das deutschsprachige Libretto. 20. Jahrhundert", in: Ludwig Finscher, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sachteil*, 2. Auflage, Kassel, Bärenreiter & Stuttgart, Metzler, 1994-1998, Bd. 5, 1996, pp. 1176-1179.
- Reichenbacher, Helmut, "Offred Reframed: The Adaptation from Novel to Opera", in: *University of Toronto Quarterly*, vol. 75, nr. 3 (zomer 2006), pp. 835-849.
- Rentmeister, Cillie, "Oedipoes en de Sphinx", in: Maaïke Meijer, Mieke van Kasbergen, Ineke van Mourik, Dorelies Kraakman, (red.), *Lesbisch Prachtboek*, Amsterdam, Feministische Uitgeverij Sara, 1979, pp. 123-164.
- Reynolds, Peter, (ed.), *Novel Images. Literature in Performance*, London and New York, Routledge, 1993.
- Riccardi, Simonetta, (ed.), *Carteggio Verdi-Somma*, Parma, Fondazione 'Istituto nazionale di studi verdiani', 2003.
- Richard Strauss, *Salome*, Brussel, De Munt, 1992.
- Rigney, Ann, "Teksten en intertekstualiteit", in: Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney, (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding in de literatuurwetenschap*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 77-111.
- Robinson, Anne, "The work of the Dancer and Choreographer David Lichine (1910-1972): A Chronology of the Ballets with a Brief Critical Introduction", in: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 19, nr. 2 (winter 2001), pp. 7-51.
- Roden, Frederick S., (ed.), *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, Palgrave MacMillan, 2004.
- Roditi, Edouard, *Oscar Wilde*, New York, New Directions, 1986.
- Roig, Adrien, "Echanges littéraires entre le Portugal et la France sur le thème d'Inès de Castro", in: *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France* (Actes du colloque de Paris, 11-16 octobre 1982), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 265-287.
- Rolandi, Ulderico, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Rome, Ateneo, 1951.
- Romein, Jan, *Op het breukvlak van eeuwen*, Amsterdam, Querido, 1976.
- Rosario, Vernon A., *The Erotic Imagination: French Histories of Perversity*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Rose, David C., "Oscar Wilde: Socialite or Socialist?", in: Uwe Böker, Richard Corballis and Julie A. Hibbard, eds., *The Importance of Reinventing Oscar. Versions of Wilde during the last 100 Years*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2002, pp. 35-55.
- Rose, David Charles, *Oscar Wilde's Elegant Republic. Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2015.
- Rose, Marilyn Gaddis, *Translation and Literary Criticism. Translation as Analysis*, Manchester, St Jerome Publishing, 1997.

- Rosmarin, Léonard A., *When Literature becomes Opera. Study of a transformational Process*, Amsterdam - Atlanta, Editions Rodopi, 1999.
- Rowden, Clair, (ed.), *Performing Salome, Revealing Stories*, London and New York, Routledge, 2016.
- Ruf, Wolfgang, "Musiktheater, II, Kompositionen", in: Ludwig Finscher, (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Sachteil, 2. Auflage, Kassel, Bärenreiter & Stuttgart, Metzler, 1994-1998, Bd. 6, 1997, pp. 1689-1714.
- Ruggaber, Michelle, "Wilde's *The Happy Prince* and *A House of Pomegranates*: Bedtime Stories for Grown-Ups", in: *English Literature in Transition*, vol. 46, 2003, nr. 2, pp. 141-154.
- Rutten, Mathieu, "Inleiding", in: Maurice Maeterlinck, *Gedichten, toneel en proza*, Hasselt, Heideveld, 1962.
- Sadie, Stanley, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 volumes, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, op: <http://www.oxfordmusiconline.com> [16 maart 2016].
- Sadie, Stanley, (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 volumes, London, MacMillan, 1992, op: <http://www.oxfordmusiconline.com> [16 maart 2016].
- Said, Edward, *Beginnings: Intention and Method*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Salome: Richard Strauss: muziekdrama in één akte*, Antwerpen, Vlaamse Opera, 2000.
- Salvatore Schiffer, Daniel, *Oscar Wilde. Splendeur et misère d'un dandy*, Paris, Éditions de La Martinière, 2014.
- Samama, Leo, "Verboden muziek", in: Emanuel Overbeeke en Leo Samama, (red.), *Entartete Musik. Verboden muziek onder het nazi-bewind*, Amsterdam, Salomé-Amsterdam University Press, 2004, pp. 13-30.
- Sammells, Neil, *Wilde Style. The Plays and Prose of Oscar Wilde*, Singapore, Pearson Education Asia Pte Ltd., 2000.
- Sandulescu, C. George, (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1994.
- Sato, Tomoko and Lionel Lambourne, (ed.), *The Wilde Years. Oscar Wilde & the Art of His Time*, London, Barbican Centre, 2000.
- Schaffner, Roland, *Die Salome-Dichtungen von Flaubert, Laforgue, Wilde und Mallarmé. Vergleichende Gestalt- und Stilanalyse*, Würzburg, Gugel, 1965.
- Schaps, Regina, *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt/M., New York, Campus Verlag, 1992.
- Schickedanz, Hans-Joachim, *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*, Dortmund, Harenberg Kommunikation, 1983.
- Schmidgall, Gary, *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press, 1977.
- Schmidgall, Gary, *The Stranger Wilde. Interpreting Oscar*, London, Abacus, 1994.
- Schmidt, Dörte, *Lenz im zeitgenössischen Musiktheater. Literaturoper als kompositorisches Projekt bei Bernd Alois Zimmermann, Friedrich Goldmann, Wolfgang Rihm und Michèle Reverdy*, Stuttgart ; Weimar, Metzler, 1993.
- Schmitt-von Mühlenfels, Astrid, *Amerikanische Literatur in amerikanischen Literaturopern. Fünf Beispiele zum Gattungswechsel*, Essen, Blaue Eule, ca.1999.
- Schönberg, Arnold, "Rückblick", in: *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, jrg. 1, 1949, p. 433.
- Schreiber, Ulrich, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Kassel, Basel, Bärenreiter, 2007.
- Schreker, Franz, "Über die Entstehung meiner Opernbücher", in: *Musikblätter des Anbruch*, jrg. 2, 1920, nr. 16, pp. 547-549.
- Schroeder, Horst, *Additions and Corrections to Richard Ellmann's Oscar Wilde*. Second Edition, Revised and Enlarged, Braunschweig, H. Schroeder, 2002.
- Schroeder, Horst, "Some Historical and Literary References in Oscar Wilde's 'The Birthday of the Infanta'", in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, jrg. XXI, 1988, nr. 4, pp. 289-292.
- Schuh, Willi, (ed.), *Betrachtungen und Erinnerungen*, Munich; Mainz, Piper & Schott, 1989.

- Schuh, Willi, "Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit", in: *Umgang mit Musik. Über Kompositionen, Libretti und Bilder*, Zürich, Atlantis, 1970, pp. 173-202.
- Schumann, Adelheid, (Hrsg.), *Frauenbild und Frauenwirklichkeit im 19. Jahrhundert. Femme fatale und femme fragile*, Bielefeld, 1990.
- Schütz, Chantal, "Shakespeare and Opera", in: *Encyclopaedia Britannica*: op: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1369569/Shakespeare-and-Opera> [29 december 2016].
- Scowcraft, Philip L., "Music inspired by Oscar Wilde", december 2001, op: http://www.musicweb-international.com/classrev/2001/Dec01/Oscar_Wilde.htm [1 april 2015].
- Scowcraft, Philip L., "Walter Scott and Music", mei 2002, op: http://www.musicweb-international.com/Scott_music.htm [16 maart 2016].
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Sero, Os., *Der Fall Wilde und das Problem der Homosexualität. Ein Prozeß und ein Interview*, Leipzig, Spohr, 1896.
- Service, Tom, "Michael Berkeley: Jane Eyre", in: Tekstboek bij de cd-opname *Michael Berkeley's Opera Jane Eyre*, Colchester, Essex, Chandos, 2002, pp. 6-7.
- Severi, Rita, "La Sainte Courtisane by Oscar Wilde. Dramatic Oxymoron and Saintly Pursuits", in: *The Journal of Drama Studies*, (januari 2007), pp. 57-71. Opgenomen in: *The Oscholars Library*, op: <http://www.oscholars.com/TO/Appendix/Library/Severi.htm> [16 maart 2016].
- Severi, Rita, "Oscar Wilde, la Femme Fatale and the Salome Myth", in: Anna Balakian, James Wilhelm and Edward C. Smith, (eds.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Literature Association. New York: 1982*, New York, Garland Press, 1985, II, pp. 458-463.
- Sherard, Robert Harborough, *The Life of Oscar Wilde*, New York, Mitchell Kennerley, 1907.
- Shewan, Rodney, *Oscar Wilde. Art and Egotism*, London, Macmillan, 1977.
- Showalter, Elaine, (ed. and introd.), "Introduction", in: *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin-de-Siècle*, London, Virago, 1993, pp. vii-xx.
- Showalter, Elaine, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*, London, Virago, 1992.
- Simmons, David, "Some Observations on 'Wuthering Heights'" in: Booklet. *Wuthering Heights* by Bernard Hermann. LP. Unicorn, 1972, p. 2.
- Skinner, Cornelia Otis, *Madame Sarah*, Boston: Houghton Mifflin, 1967.
- Sloan, John, "Introduction", in: Oscar Wilde, *The Complete Short Stories*, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. vii-xxviii.
- Sloan, John, *Oscar Wilde*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Small, Ian, *Oscar Wilde: Recent Research. A Supplement to 'Oscar Wilde Revalued'*, Greensboro, NC, ELT Press, University of North Carolina, 2000.
- Small, Ian, *Oscar Wilde Revalued. An Essay on New Materials & Methods of Research*, Greensboro, NC, ELT Press, University of North Carolina, 1993.
- Smart, Mary Ann, (ed.), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000.
- Smith, Patrick. J., *The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto*, New York, A.A. Knopf, 1970.
- Snider, Clifton, "On the Loom of Sorrow": Eros and Logos in Oscar Wilde's Fairy Tales, op: <http://www.csulb.edu/~csnider/wilde.fairy.tales.html> [21 maart 2015], 2001.
- Solie, Ruth A., *Music in Other Words. Victorian Conversations*, Berkeley, Los Angeles & London, University of California Press, 2004.
- Sommer, Uwe, *Alexander Zemlinsky. Der König Kandaules*, München, Edition Text + Kritik, 1996 (Musik-Konzepte; 92/94).

- Staiger, Janet, "Les Belles Dames sans Merci, Femmes Fatales, Vampires, Vamps, and Gold Diggers: The Transformation and Narrative Value of Aggressive Fallen Women", in: Vicki Callahan, (ed.), *Reclaiming the Archive. Feminism and Film History*, Detroit, Wayne State University Press, 2010, pp. 32-57.
- Stam, Robert and Alessandra Raengo, (ed.), *A Companion to Literature and Film*, Malden, MA, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- Stam, Robert and Alessandra Raengo, (ed.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, MA, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing Ltd, 2005.
- Stam, Robert and Alessandra Raengo, (ed.), *Literature through Film. Realism, Magic and the Art of Adaptation*, Malden, MA, Oxford, Carlton, Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- Stanzel, Franz K., *Telegonie – Fernzeugung: Macht und Magie der Imagination*, Wien, Köln & Weimar, Böhlau Verlag, 2008.
- Stauffer, Isabelle, *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Köln, Böhlau Verlag, 2008.
- Stein, Gerd, *Femme fatale, Vamp, Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 3*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1985.
- Stenzl, Jürg, (Hrsg.), *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, Zürich, Freiburg i.Br., Atlatnis, 1980.
- Stetz, Margaret Diane, "The Bi-Social Oscar Wilde and "Modern" Women", in: *Nineteenth-Century Literature*, vol. 55, nr. 4, pp. 515-537.
- Stetz, Margaret Diane, "The New Woman and the British Periodical Press of the 1890s", in: *Journal of Victorian Culture*, vol. 6, 2001, nr. 2, p. 273.
- Stetz, Margaret Diane, "Oscar Wilde and Feminist Criticism", in: Frederick S. Roden, (ed.), *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, Palgrave MacMillan, 2004, pp. 224-245.
- Stokes, John, "Wilde the Journalist," in: Peter Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University, 1997, pp. 69-79.
- Stott, Rebecca, *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*, Houndmills, Basingstoke, Macmillan, 1992.
- Straatman, Franz, "Een labyrinth dat naar rozen voert", in: *Trouw*, 27 oktober 1994, op: http://www.trouw.nl/krantenarchief/1994/10/27/2652331/Een_labyrinth_dat_naar_rozen_voert.html?all=true [1 juni 2009].
- Suisman, David, *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- Sutton, Emma, *Aubrey Beardsley and British Wagnerism in the 1890s*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Sutton, Emma, "The Music Spoke for Us: Music and Sexuality in fin-de-siècle Poetry", in: Phyllis Weliver, (ed.), *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 213-229.
- Sweeney, John S., "Mary Ewald, Poet, writes Libretto for New Opera", in: *Greenwich Time*, 15 november 1993.
- Symbolisme et musique en France 1870-1914*, Paris, Honoré Champion, 1995 (Revue internationale de musique française; 32).
- Tanitch, Robert, *Oscar Wilde on Stage and Screen*, London, Methuen, 1999.
- Ten Berge, H.C., *De mannenschrik: over het motief van de verslindende vrouw in literatuur en mythe*, Zutphen, Ten Bosch, 1984.
- Tenschert, Roland, "Strauss as librettist", in: Derrick Puffett, (ed.), *Richard Strauss. Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 36-50.
- Thomalla, Ariane, *Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, Bertelsmann Universitätsverlag, 1972.
- Thomas, David Wayne, "The „Strange Music“ of Salome: Oscar Wilde's Rhetoric of Verbal Musicality", in: *Mosaic*, maart 2000, pp. 15-38, op:

- <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-62383967/strange-music-salome-oscar.html> [22 april 2011].
- Thornton, R.K.R., "Decadence' in Later Nineteenth-Century England", in: Malcolm Bradbury and Ian Fletcher, (eds.), *Decadence and the 1890s*, London, Arnold, 1979, pp. 15-29.
- Timms, Edward, *Karl Kraus. Satiriker der Apocalypse*, Wien, Deuticke, 1995.
- Treitler, Leo, "The Lulu Character and the Character of Lulu" in: David Gable and Robert P. Morgan, (eds.), *Alban Berg. Historical and Analytical Perspectives*, Oxford, Clarendon Press, 1991; New York, Oxford University Press, 1991, pp. 261-286.
- Trowell, Brian, "Libretto (ii) \$1", in: *Oxford Music Online*, op: www.oxfordmusiconline.com [21 maart 2015].
- Tschiedel, Joachim, *Bernhard Sekles, 1872-1934: Leben und Werk des Frankfurter Komponisten und Pädagogen*, Schneverdingen, K.D. Wagner, 2005.
- Tubeuf, André, "Incarnations", in: M. Dottin-Orsini, *Salomé*, Paris, Autrement, 1996, pp. 141-149.
- Tubeuf, André, *Richard Strauss ou Le voyageur et son ombre*, Paris, Albin Michel, 1980.
- Tusan, Michelle Elizabeth, "Inventing the New Woman. Print Culture and Identity Politics during the Fin-de-Siecle", in: *Victorian Periodicals Review*, jrg. 31, 1998, nr. 2, pp. 169-182.
- Tydeman, William, (ed.), *Wilde: Comedies: Lady Windermere's Fan; A Woman of No Importance; An Ideal Husband; The Importance of Being Earnest: a Casebook*, Houndmills, Macmillan, 1982.
- Tydeman, William and Steven Price, *Wilde - Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Ullrich, Almut, *Die "Literaturoper" von 1970-1990. Texte und Tendenzen*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel Verlag, "Heinrichshofen-Bücher", 1991.
- Unseld, Melanie, "Man töte dieses Weib!". *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart, Weimar, Verlag J.B.Metzler, 2001.
- Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal, Utrecht/Antwerpen, Van Dale Lexicografie, 1985.
- Van den Bergh, Bea, "Kindbeeld in context. Wisselwerking tussen maatschappelijke en wetenschappelijke benadering van kinderen", in: *Ethiek en maatschappij*, jrg. 1, 1998, nr. 4, pp. 92-115.
- Van der Hart, O., "Pierre Janet en Sigmund Freud over hysterie, trauma en dissociatie", in: *Nederlands Tijdschrift voor Geneeskunde*, jrg. 139, nr. 43 (28 oktober 1995), pp. 2183-2186.
- Van der Spek, Erik, *Taalmaskerade. Over beeldspraak, metaforen & vergelijkingen*, Utrecht: Antwerpen, Kosmos-Z&K Uitgevers, 1993.
- Van Dijk, Harold, *'In het liefdeleven ligt gansch het leven'. Het beeld van de vrouw in het Nederlands realistisch proza, 1885-1930*, Assen, Koninklijke Van Gorcum, 2001.
- Van Dijk, Yra, Maarten De Pourc, Carl De Strycker, (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Nijmegen, Vantilt, 2013.
- Van Gorp, Hendrik, Dirk Delabastita, Rita Ghesquière, met medewerking van Jan Flamend, *Lexicon der literaire termen*, Groningen, Nijhoff, 1998.
- Van Os, Henk [e.a.], (red.), *Fatale vrouwen 1860-1910*, Wommelgem, BAI, 2003.
- Vandevoorde, Hans, "De femme fatale. Een anti-typologische verkenning", in: *Handelingen van de Koninklijke Zuidnederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, vol. 45, 1990, pp. 123-136.
- Verkruisje, P.J., H. Struik, G.J. van Bork en G.J. Vis, *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, op: http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/bork001lett01_01_0002.php [27 december 2014].
- Verstraten, Peter, "Cinema as a Digest of Literature. A Cure for Adaptation Fever," in: Kiene Brillenburg Wurth, (ed.), *Between Page and Screen*, Fordham, University Press, 2012, pp. 173-183.
- Vigué, Jordi, *Grote meesters van de schilderkunst. Schilderessen*, Lisse, Zuid Boekproducties, 2003.

- Von der Thüsen, Joachim, "De wrede minnares. Vrouwbeeld en vreemdheidscultus in de negentiende eeuw", in: *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme het wrede en het unheimliche. Essays*, Amsterdam, Querido, 1997, pp. 94-114.
- Wage, H.A., "De vrouw als demon en droomgestalte in naturalisme en symbolisme", in: Elizabeth Visser [et al.]: *Het beeld van de vrouw in de literatuur*, Katwijk aan Zee, Servire, 1979, pp. 97-118.
- Wagner, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Cranbury, Associated University Presses, 1975
- Walkowitz, Judith R., *City of Dreadful Delight. Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, Chicago, University of Chicago, 1992.
- Walton, Chris, "Composing Oscar: Settings of Wilde for the German Stage", in: Stefano Evangelista, (ed.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, New York, Continuum, 2010, pp. 217-228.
- Weinhold, Ulrike, *Bruiden des doods. Over het beeld van de vrouw in de kunst van het Fin de Siècle*, Amsterdam, Picaron, 1989.
- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Hamburg, Severus Verlag, 2014.
- Weiß, August, "Oscar Wilde", in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, 1893, nr. 33 (8 februari 1893), pp. 4-7.
- Weisstein, Ulrich, (ed. and annot.), *The Essence of Opera*, London, The Free Press of Glencoe Collier – Macmillan Limited, 1964.
- Weisstein, Ulrich, "The Libretto as Literature", in: Walter Bernhart, (ed.), *Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein*, Amsterdam, New York, NY, Editions Rodopi, 2006 (World and Music Studies), pp. 3-15.
- Weisstein, Ulrich, "Librettology. The Fine Art of Coping with a Chinese Twin", in: *Komparatistische Hefte*, nr. 5-6 (1982), pp. 23-42.
- Weliver, Phyllis, (ed.), *The Figure of Music in Nineteenth-Century British Poetry*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- Weliver, Phyllis, "Oscar Wilde, Music, and the 'Opium-Tainted Cigarette': Disinterested Dandies and Critical Play", in: *Journal of Victorian Culture*, jrg. 15, 2010, nr. 3, pp. 315-347.
- Weliver, Phyllis, "A Score of Change. Twenty Years of Critical Musicology and Victorian Literature", in: *Literature Compass*, jrg. 8, nr. 10 (oktober 2011), pp. 776-794.
- Weliver, Phyllis, *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900. Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*, Burlington, VT, Ashgate, 2000.
- Wheatcroft, Andrew, *The Habsburgs. Embodying Empire*, London, Viking, 1995.
- White, Victoria, "Women of No Importance: Misogyny in the Work of Oscar Wilde", in: Jerusha McCormack, (ed.), *Wilde the Irishman*, New Haven and London, Yale University, 1998, pp. 158-172.
- Wilhelm, Uta, "Zum Einfluß der Theorien Otto Weiningers auf die Figurenkonzeption in Alexander Zemlinskys Einakter "Der Zwerg" ", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 54, 1997, nr. 1, pp. 84-89.
- Williamson, John, "Critical Reception", in: Derrick Puffett, (ed.), *Richard Strauss. Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 131-144.
- Winterhoff, Lissy, *Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean. Die jüdische Prinzessin Salome als Femme fatale auf der Bühne der Jahrhundertwende*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998.
- Wintermans, Caspar, *Alfred Douglas. De boezemvriend van Oscar Wilde*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 1999.
- Wolf, Werner, *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1999.
- Wong, Linda Piu-Ling, "The Initial Reception of Oscar Wilde in Modern China: With Special Reference to *Salome*", in: *Comparative Literature and Culture* 3, september 1998, pp. 52-73.

- Wong, Linda Piu-Ling, "Urban and Intellectual Beauty: Aspects of Oscar Wilde's Influence on Modern Chinese Literature", in: *ABEI Journal: The Brazilian journal of Irish Studies: Interrelations* 5, juni 2003, pp. 89-100.
- Wood, Naomi, "Creating the Sensual Child: Paterian Aesthetics, Pederasty, and Oscar Wilde's Fairy Tales", in: *Marvels & Tales*, vol. 16, nr. 2, 2002, pp. 156-170.
- Wood, Naomi, (ed.), *A Giant's Garden. A Special Issue of The Oscholars*, op: <http://www.oscholars.com/TO/Specials/Tales/ToC.htm> [30 december 2014].
- Woods, Gregory, "The Other Other or More of the Same? Women's Representations of Homosexual Men," in: Gabriele Griffin, (ed.), *Difference in View. Women and Modernism*, London, Taylor & Francis, 1994.
- Worth, Katherine, *Oscar Wilde*, London, Macmillan, 1983.
- Wright, Adrian, *A Tanner's Worth of Tune. Rediscovering the Post-War British Musical*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010.
- Wright, Thomas, *Oscar's Books*, London, Chatto & Windus, 2008.
- Wright, Thomas, "The Difficult Art of Prose", in *The Oxonian Review*, nr. 16.2 (16 mei 2011), op: <http://www.oxonianreview.org/wp/the-difficult-art-of-prose/> [30 december 2014].
- Zagona, Helen Grace, *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*, Genève/Paris, Droz, 1960.
- Zancarini-Fournel, Michelle, *Histoire des femmes en France. XIX^e-XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Zemlinsky. *Le Nain. Une tragédie florentine*, Paris, Editions Premières Loges, 1998 (L'Avant-Scène Opéra; 186).
- Ziegler, Robert, "Necrophilia and authorship in Rachilde's *La Tour d'amour*", in: *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 34, nr.1-2 (herfst-winter 2005-2006), pp. 134-145.
- Zigarovich, Jolene, "Preserved Remains: Embalming practices in eighteenth-Century England", in: *Eighteenth-Century Life*, vol. 33, nr. 3 (herfst 2009), pp. 65-104.
- Zipes, Jack, "Afterword", in: *Complete Fairy Tales of Oscar Wilde*, New York, Signet Classic, 1990, pp. 205-213.
- Zipes, Jack, "Inverting and Subverting the World with Hope: The Fairy Tales of George MacDonald, Oscar Wilde and L. Frank Baum", in: *Fairy Tales and Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Routledge, 1991, pp. 97-133.
- Zipes, Jack, "Introduction", in: Jack Zipes, (ed.), *Victorian Fairy Tales. The Revolt of the Fairies and Elves*, New York, Routledge, 1991, pp. xiii-xxix.

Websites

- Alexander Zemlinsky Foundation: <http://www.zemlinsky.at/de/> [29 december 2016].
- American Composers Alliance: <http://composers.com> [29 december 2016].
- Encyclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com> [29 december 2016].
- Canadian Music Centre / Centre de musique canadienne: <https://www.musiccentre.ca/> [29 december 2016].
- De Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren: www.dbnl.org [29 december 2016].
- Franz Schreker Foundation: www.schreker.org [29 december 2016].
- The LiederNet Archive: <http://www.lieder.net/lieder/index.html> [29 december 2016].
- Nelson, Ron: <http://www.ronnelson.info/> [29 december 2016].

Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/> [29 december 2016].
Rose, David C., (ed.), *The Oscholars. Oscar Wilde and his Worlds*: <http://oscholars-oscholars.com/>
[29 december 2016].
Société Oscar Wilde, *Rue des Beaux Arts*, nrs. 42-58: <http://societeoscarwilde.fr/> [30 december 2016].
La Société Oscar Wilde en France, *Rue des Beaux Arts*, nrs. 1-41:
http://www.oscholars.com/RBA/Rue_des_Beaux_arts.htm [29 december 2016].
Stoker, Richard: <http://www.richardstoker.co.uk/> [29 december 2016].
Weber, Bettina, *Cantate*: <http://www.cantate-net.de/> [29 december 2016].

Appendix¹

Tijdsbalk – Chronologische lijst van muziekwerken²

Cowen, Frederic Hyman (Kingston, Jamaica, 1852 – Londen, 1935) – Engelse pianist, dirigent en componist

To Helen, lied (*Serenade [For Music]*), voor zangstem en piano, **1881**.

Christie, Edwin (VS, tweede helft 19^{de} eeuw) – Amerikaanse componist

Loved for Evermore. Serenade for Alto or Bass (op *Serenade [For Music]*), voor zangstem en piano, (uitgegeven) **1883**.

Tilden, Edwin (VS, geboortjaar onbekend – 1901) – Amerikaanse componist

In the Forest, lied, voor zangstem en piano, (uitgegeven door Miles and Thompson, Boston, U.S.A.) **1891**.

Glover, Jimmy M. (Kingston, County Dublin, 1861 – Hastings, 1931) – Engelse componist

The Poet and the Puppets. A Travestie suggested by “Lady Windermere’s Fan” (van Charles H.E. Brookfield met muziek van J.M. Glover), 1892; première Londen, Comedy Theatre, 18 mei **1892**.

Kellie, Lawrence (Londen, 1862 – Londen, 1932) – Engelse componist en tenor

Oh! Beautiful Star. Serenade (stanza’s 1, 3, 4 van *Under the Balcony*), (uitgegeven door Robert Cocks & Co, London) **1892**.

¹ In de externe bijlage zit de inventaris van de muzikale adaptaties op het werk van Oscar Wilde vervat, geordend volgens chronologie van de werken van Oscar Wilde, alfabetisch op componist en chronologisch.

² Indien zowel het jaar van de compositie als het jaar van de première of van de uitgave is gekend, kies ik voor de chronologische volgorde voor het jaar van de première of de uitgave, behalve indien tussen de compositie en de première of uitgave het tijdsbestek oploopt tot tien jaar. Binnen eenzelfde jaar staan de werken alfabetisch op de naam van de componist.

- Darlay, René (tweede helft 19^{de} eeuw – 1954) – Franse componist
Salomé, toneelmuziek (voor de productie van Aurélien Lugné-Poe), 1896; première Parijs, Théâtre de l'Oeuvre, 11 februari **1896**.
- Marschalk, Max (Berlijn, 1863 – Poberowad-Ostsee, 1940) – Duitse muziekcriticus en componist
 & Bermann, Friedrich (Hannover, 1880 – Berlijn, 1919) – Joodse componist en dirigent
Salome, toneelmuziek (voor de privématinee van Max Reinhardt), 1902; Berlijn, Kleines Theater, 15 november **1902**.
- Marschalk, Max (Berlijn, 1863 – Poberowad-Ostsee, 1940) – Duitse muziekcriticus en componist
Salome, toneelmuziek (voor de productie van Max Reinhardt), 1903; première Berlijn, Neues Theater, 29 september **1903**: nieuwe muziek en bewerking van 1902.
- Schirach, Friedrich von (Philadelphia, PA, 1870 – München, 1924) – Duitse componist &
Weismann, Julius (Freiburg im Breisgau, 1879 – Singen, 1950) – Duitse componist
Das Gespenst von Matschatsch, burleske operette in 4 bedrijven (libretto Otto Julius Bierbaum), 1905; première München, Theater am Gärtnerplatz, 18 januari **1905**.
- Strauss, Richard (München, 1864 – Garmisch-Partenkirchen, 1949) – Duitse componist en dirigent
Salome, Musikdrama in 1 bedrijf (libretto R. Strauss naar de Duitse vertaling van Hedwig Lachmann), op. 54, 1903-1905; première Dresden, Hofoper, 9 december **1905**.
- Hadley, Henry (Somerville, MA, 1871 – New York, 1937) – Amerikaanse componist en dirigent
Salome, symfonisch gedicht, op. 55, 1905-**1906**.
- Melartin, Erki (Käkisälmä, 1875 – Pukinmäki, 1937) – Finse componist en pianist
Salome, toneelmuziek, op. 41, **1906**.
- Alpaerts, Flor (Antwerpen, 1876 – Antwerpen, 1954) – Belgische componist en dirigent
Salomé, toneelmuziek (voor de productie van Arie van den Heuvel; de eerste “officiële” Nederlandse opvoering in Vlaanderen); première Antwerpen, Nederlandsche Schouwburg, 28 november **1907**.
- Strauss, Richard (München, 1864 – Garmisch-Partenkirchen, 1949) – Duitse componist en dirigent
Salomé, drame musical in 1 bedrijf (libretto R. Strauss naar de oorspronkelijke Franse tekst), 1905; privévoorstelling Parijs, Petit Théâtre, maart 1907; première Brussel, Théâtre de la Monnaie, 25 maart **1907**.
- Glazoenov, Alexander (Sint-Petersburg, 1865 – Parijs, 1936) – Russische componist
Inleiding en dans van Salome voor ‘Salome’, toneelmuziek (voor de productie van Vsevolod Meyerhold), op. 90; première Sint-Petersburg, Mikhailovsky Theater, **1908**.

Lehmann, Liza (Londen, 1862 – Pinner, 1918) – Engelse sopraan en componiste
The Happy Prince, toneelmuziek, voor voordracht, **1908**.

Mariotte, Antoine (Avignon, 1875 – Parijs, 1944) – Franse dirigent, componist en administrateur
Salomé, tragédie lyrique in 1 bedrijf (libretto A. Mariotte), 1902-1908 ; première Lyon, Grand Théâtre, 30 oktober **1908**.

Schreker, Franz (Monaco, 1878 – Berlijn, 1934) – Oostenrijkse componist
Der Geburtstag der Infantin, pantomime voor kamerorkest (adaptatie F. Schreker), 1908; première Wenen, 27 juni **1908**; herzien als *Spanisches Fest*, 1926; première Berlijn, Staatsoper, 22 januari 1927.

Scott, Cyril (Oxton, 1879 – Eastbourne, 1970) – Britse componist, auteur en dichter
Endymion, toneelmuziek voor spreker en muzikale begeleiding, ca. **1908**.

Thomson, Bothwell – Engelse componist en arrangeur
Oh! Beautiful, lied (op *Under the Balcony*), voor mannenstem en piano, ca. **1908**.

Vasilenko, Sergej Nikiforovitsj (Moskou, 1872 – Moskou, 1956) – Russische componist, dirigent en muziekpedagoog
Sad smerti [*The Garden of Death*], voor orkest (naar een fragment uit *The Canterville Ghost*), op. 12, 1907-1908; première Moskou, 4 mei **1908**.

Bossi, Renzo (Como, 1883 – Milaan, 1965) – Italiaanse componist
Rosa rossa, poemetto lirico in 1 bedrijf (libretto R. Bossi naar *The Nightingale and the Rose*), op. 18, **1910**; radiopremière Turijn, Italiaans Radio, Turijn, 9 augustus 1938; operapremière Parma, Teatro Regio, 9 januari 1940.

Jervis-Read, Harold Vincent (Powick, Worcestershire, 1883 – 1945) – Engelse componist
At Rest, lied (op *Requiescat*), voor zangstem en piano, op. 21; première **1910**.

Butterworth, George (Londen, 1885 – Pozières, 1916) – Engelse componist
Requiescat, lied, voor zangstem en piano, **1911**.

Hadley, Henry (Somerville, MA, 1871 – New York, 1937) – Amerikaanse componist en dirigent
The Nightingale and the Rose, cantate (libretto E.W. Grant), voor sopraan, vrouwenstemmen en orkest, op. 54, (uitgegeven door G. Schirmer, New York) **1911**.

Jervis-Read, Harold Vincent (Powick, Worcestershire, 1883 – 1945) – Engelse componist
“Ballad of the Greek Sea”, lied (op *Serenade [For Music]*), voor mannenstem en piano, op. 23, (uitgegeven in: *Songs for Voice and Piano with Poems by Oscar Wilde*, London, Ascherberg,

Hopwood and Crew, Ltd.) **1911**; versie in het Duits, vertaald door Maurice Fanshawe, *Ägäische See-Ballade*.

Jervis-Read, Harold Vincent (Powick, Worcestershire, 1883 – 1945) – Engelse componist
“Four Impressions”, op. 28, (uitgegeven in: *Songs for Voice and Piano with Poems by Oscar Wilde*, London, Ascherberg, Hopwood and Crew, Ltd.) **1911**: The Garden, The Silhouettes, The Moon, The Sea, etc. Met een Duitse vertaling door Maurice Fanshawe.

Lehmann, Liza (Londen, 1862 – Pinner, 1918) – Engelse sopraan en componiste
The Selfish Giant, toneelmuziek, voor voordracht, **1911**.

Seeger, Jr., Charles (Louis) (Mexico City, 1886 – Bridgewater, CT, 1979) – Amerikaanse musicoloog, componist en leraar
“Endymion”, lied, (uitgegeven in: *Seven Songs for High Voice and Pianoforte*, New York, G. Schirmer), **1911**: Asleep (J. Keats), Endymion (O. Wilde), The Pride of Youth (W. Scott), Till I Wake, Hope, Song to -- (J.H. Wheelock), When Soft Winds and Sunny Skies (P.B. Shelley).

Szeluto, Apolinary (Sint-Petersburg, 1884 – Chodzież, 1966) – Poolse componist en pianist
Z Poematów [Uit de gedichten], 3 liederen op teksten van O. Wilde, voor zangstem en piano, op. 15, **1911**.

Carpenter, John Alden (Park Ridge, IL, 1876 – Chicago, 1951) – Amerikaanse componist
Les Silhouettes, lied, voor zangstem en piano, **1912**; bewerking voor zangstem en orkest, 1943.

Griffes, Charles T. (Elmira, NY, 1884 – New York, 1920) – Amerikaanse componist
4 *Impressions*, liederen, voor hoge zangstem en piano: Le Jardin, 1915; Impression du Matin, 1915; La Mer, **1912**, nieuw arrangement 1916 (eerste versie voor zangstem, tweede versie voor hoge zangstem); Le Réveillon, 1914.
Tone-Images, liederen, voor zangstem en piano, op. 3: La Fuite de la Lune (O. Wilde), **1912**, Symphony in Yellow (O. Wilde), **1912** en We'll to the Woods and Gather May (W.E. Henley), 1914.

Schindler, Kurt (Berlijn, 1882 – New York, 1935) – Amerikaanse componist en dirigent van Duitse geboorte
“Early Spring”, lied (op *Magdalen Walks*), in: 3 *English Songs* (O. Wilde, A. Swinburne, G. Meredith), op. 15, **1912**.

Carpenter, John Alden (Park Ridge, IL, 1876 – Chicago, 1951) – Amerikaanse componist
Her Voice, lied, voor zangstem en piano, 1912; uitgegeven in **1913**.

Castleman, Henry C. – Britse componist en auteur

“False Sphinx”, lied, in: *Two Songs* (uitgegeven door Weekes & Co., London), **1913**: False Sphinx: de twee laatste stanza’s van *The Sphinx*, Les Désirs (tekst Armand Silvestre).

Jervis-Read, Harold Vincent (Powick, Worcestershire, 1883 – 1945) – Engelse componist
From Springtime to Winter, lied, zangstem en piano, **1913**.

Scott, Francis George (Hawick, 1880 – Glasgow, 1958) – Schotse componist
Idyll, lied (op *In the Forest*), voor hoge zangstem en piano, **1913**.

Sekles, Bernhard (Frankfurt, 1872 – Frankfurt, 1934) – Duitse componist, dirigent en leraar
Der Zwerg und die Infantin, ballet, op. 22; première Frankfurt, Oper Frankfurt, 28 september **1913**.

Clough-Leigher, Henry (Washington, D.C., 1874 – Wollaston, MA, 1956) – Amerikaanse componist, organist en uitgever
“Requiescat”, lied, voor zangstem en piano, **1914**, in: *Seven Songs*, op. 57.

Deis, Carl (1883 – 1960) – Amerikaanse componist, arrangeur en muziekuitgever
La Fuite de la Lune, lied, **1914**.

Hadley, Henry (Somerville, MA, 1871 – New York, 1937) – Amerikaanse componist en dirigent
The Golden Prince, cantate (op vers gezet door David Stevens naar *The Happy Prince*), voor sopraan, bariton, vrouwenstemmen en orkest op. 69, (uitgegeven door G. Schirmer, New York en London) **1914**.

Krein, Alexander (Nizjni Novgorod, 1883 – Staraja Russa, bij Moskou, 1951) – Russische componist
Salomé. Poème de la passion, symfonisch gedicht, op. 19, **1914**.

Griffes, Charles T. (Elmira, NY, 1884 – New York, 1920) – Amerikaanse componist
Les Ballons, lied, voor zangstem en piano (O. Wilde), **1915**.

Schulhoff, Ervín (Praag, 1894 – Wülzburg, 1942) – Tsjechische componist en pianist
Rosa Mystica, 3 liederen, (teksten naar O. Wilde vertaald in het Duits), voor alt en piano, op. 15 (WV 33), **1915**: Madonna Mia, Requiescat (Still, dass sie es nicht hört), E tenebris.

Van Etten, Jane (St. Paul, MN, 1871 – Chicago, 1950) – Amerikaanse componiste en zangeres
Guido Ferranti, opera (libretto Elsie M. Wilbor naar *The Duchess of Padua*), 1914; première Chicago, Auditorium Theater of Chicago, 29 december **1914**.

Floridia-Napolino, Pietro (Modica, 1860 – New York, 1932) – Italiaanse componist
A Florentine Tragedy, toneelmuziek; première New York, **1917**.

Gyutel, Jules – Tsjechische componist

Salome, toneelmuziek (voor de productie van Alexander Tairov); première Moskou, Kamerny [Kamer] Theater, 9 oktober **1917**.

Luenig, Otto (Milwaukee, 1900 – New York, 1996) – Amerikaanse componist, leraar, dirigent en fluitist

Requiescat, lied, voor sopraan en piano, **1917**.

Slonimsky, Nicolas (Sint-Petersburg, 1894 – Los Angeles, CA, 1995) – Russisch-Amerikaanse componist, dirigent, pianist, musicoloog en muzikrecensent

Impressions, 2 liederen voor sopraan en piano, **1927**: *Silhouettes*, *The Flight of the Moon*.

Zemlinsky, Alexander (Wenen, 1871 – Larchmont, NY, 1942) – Oostenrijkse componist

Eine florentinische Tragödie, opera in 1 bedrijf (libretto A. Zemlinsky naar de vertaling van Max Meyerfeld), op. 16, 1915-1916; première Stuttgart, Hoftheater, 30 januari **1917**.

Bantock, Sir Granville (Londen, 1868 – Londen, 1946) – Engelse componist

Salome, toneelmuziek (voor de productie van J.T. Grein), 1918; première Londen, Royal Court Theatre, 19 april **1918**.

Radnai, Miklós (Boedapest, 1892 – Boedapest, 1935) – Hongaarse componist

Az infánsnő születésnapja [*The Birthday of the Infanta*], ballet; première Boedapest, Hongaarse Staatsopera, 26 april **1918**.

Schreker, Franz (Monaco, 1878 – Berlijn, 1934) – Oostenrijkse componist

Die Gezeichneten, (opera, 3 bedrijven, libretto F. Schreker vrij naar *The Birthday of the Infanta*), 1913-1915; première Frankfurt, Frankfurter Opernhaus, 25 april **1918**.

Bauer, Marion Eugenie (Walla Walla, WA, 1882 – South Hadley, MA, 1955) – Amerikaanse componiste, leraar en auteur

My Faun, lied (op *In the Forest*), voor zangstem en piano, **1919**.

Carpenter, John Alden (Park Ridge, IL, 1876 – Chicago, 1951) – Amerikaanse componist

The Birthday of the Infanta, ballet, 1917-1918; première Chicago, Chicago Opera, **1919**.

Clarke, Kathleen Blair (San Antonio, TX, 1888 – Louisiana, 20^{ste} eeuw) – Amerikaanse componiste

“Requiescat”, in: *Four Songs* voor zangstem en piano, (uitgegeven door G. Schirmer) **1919**: Requiescat (O. Wilde), Love me, kiss me! (S. Teasdale), My Heart’s Country, My Sweetheart’s Face (J. Wyeth).

Frewen, Hugh Moreton (Londen, 1883 – 1967)

Magdalen Walks, lied, (uitgegeven door West’s, London) ca. **1919**.

- Orchard, Arundel (Londen, Engeland, 1867 – op zee, 1961) – Australische componist
Dorian Gray, opera (libretto W.J. Curtis), 1915-1917; concertante opvoering van het tweede bedrijf, Sydney, New South Wales State Conservatorium, 11 september **1919**.
- Tsjerepnin, Alexander (Sint-Petersburg, 1899 – Parijs, 1977) – Russische componist, pianist en dirigent
Salomé, toneelmuziek (voor de productie van Alexander Tairov); première Tiflis (Tbilisi), Kamerny [Kamer] Theater, **1920**.
- Zagwijn, Henri (Amsterdam, 1878 – Den Haag, 1954) – Nederlandse componist en leraar
Kerker-Ballade, voor spreekstem en orkest (op de Nederlandse vertaling van Hendrik van der Wal van *The Ballad of Reading Gaol*), **1920**.
- Hirsch, Louis A. (New York, ca. 1882 – New York, 1924) – Amerikaanse componist en lyricist
 “The Nightingale and the Rose”, balletballade (liedteksten John Murray Anderson) uit de musical *Greenwich Village Follies*; première New York, Shubert Theatre, 12 september **1922**.
- Ibert, Jacques (Parijs, 1890 – Parijs, 1962) – Franse componist en administrator
La ballade de la geôle de Reading, voor orkest, 1920; première Parijs, Concerts Colonne, 22 oktober **1922**; balletversie in een choreografie door Jean-Jacques Etchevery, Parijs, Opéra-Comique, 19 december 1947.
- Lowther, May “Toupie” (Londen, 1874 – Pulborough, 1944) – Engelse tennisster en schermster die ook componeerde
Hazel Eyes, lied naar een gedicht van Wilde, voor zangstem en piano, (uitgegeven door J. Curwen & Sons, London), **1922**.
- Riadis, Emilios (Thessaloniki, 1880 – Thessaloniki, 1935) – Griekse componist
Salome, toneelmuziek, **1922**, slechts 96 maten van de pianopartituur bestaan.
- Sharpe, Evelyn (1884 – 1969) – Engelse componiste
Requiescat, lied, voor zangstem en piano, (uitgegeven) **1922**.
- Zemlinsky, Alexander (Wenen, 1871 – Larchmont, NY, 1942) – Oostenrijkse componist
Der Zwerg, opera in 1 bedrijf (libretto Georg C. Klaren naar *The Birthday of the Infanta*), op. 17, 1919-1921; première Köln, Neues Theater, 28 mei **1922**.
- Farley, Roland (Colorado, 1892 – New York, 1932) – Amerikaans pianist en componist
Canzonet, lied, voor zangstem en piano, **1923**.
- Liatoshinsky, Boris (Zhytomyr, 1895 – Kiev, 1968) – Oekraïense componist

Lunniye teni [Maanschaduw], lied, (P. Verlaine, I. Severyanin, K. Bal'mont, O. Wilde), voor zangstem en piano, op. 9, **1923**.

Müller-Hartmann, Robert (Hamburg, 1884 – Dorking, Surrey, 1950) – Duitse componist, muzikleraar en -auteur

“Rosa Mystica”, in: *Sechs Lieder*, voor zangstem en piano, op. 15, (uitgegeven door Simrock) **1923**: Nacht auf See (Alexander Zinn); Es ist Nacht (Christian Morgenstern); Was klagst du an die böse Welt (C. Morgenstern); Rosa Mystica (O. Wilde); Lieb Liebchen (Heinrich Heine), Nie Nixen (H. Heine).

Rogers, Bernard (New York, 1893 – Rochester, NY, 1968) – Amerikaanse componist en muziekpedagoog

In the Gold Room, lied, voor zangstem en piano, **1924**.

Coates, Eric (Hucknall, 1886 – Chichester, 1957) – Engelse componist en altviolist

The Selfish Giant, fantasie voor orkest, (uitgegeven door Boosey & Hawkes, London) **1925**.

Mosolov, Aleksandr (Kiev, 1900 – Moskou, 1973) – Russische componist

Sfinks, cantate voor tenor, koor en orkest, **1925**; verloren.

Bowers, Robert Hood (Chambersburg, PA, 1877 – New York, 1941) – Amerikaanse componist, dirigent en musicalregisseur

Oh, Earnest!, musical in 2 bedrijven (script & liedteksten Francis DeWitt naar *The Importance of Being Earnest*); première New York, Royal Theatre, 9 mei **1927**.

Brewster-Jones, Hooper (Orroroo, S. Australia, 1887 – Adelaide, 1949) – Australische componist, pianist, criticus en leraar

The Nightingale and the Rose, opera-ballet, **1927**: enkel een orkestrale suite overgeleverd.

Fraser-Simson, Harold (Londen, 1872 – Inverness, 1944) – Engelse componist

The Nightingale and the Rose, ballet, 1927, première Londen, Coliseum, **1927**.

Freed, Isadore (Brest, Wit-Rusland, 1900 – New York, 1960) – Amerikaanse componist van West-Russische oorsprong

In the Forest, lied, voor hoge zangstem en piano, **1927**.

Slonimsky, Nicolas (Sint-Petersburg, 1894 – Los Angeles, CA, 1995) – Amerikaanse componist, dirigent, musicus en muziekcriticus

Impressions, 2 liederen, voor zangstem en piano, (uitgegeven door White-Smith Music Publishing Co., New York) **1927**: Silhouettes, La Fuite de la Lune.

Flury, Richard (Biberist, kanton Solothurn, 1896 – Biberist, 1967) – Zwitserse componist en dirigent

Eine florentinische Tragödie, opera, 1926-1928; première Biel, Städtebund-Theater Solothurn-Biel, **1929**.

Kricka, Jaroslav (Kelč, Moravia, 1882 – Praag, 1969) – Tsjechische componist, muziekpedagoog en dirigent

Bílý pán, aneb Těžko se dnes duchům straší [*De witte heer, of Voor spoken is het vandaag moeilijk om te schrikken*], komische opera (libretto Jan Löwenbach-Budin naar *The Canterville Ghost*), op. 50, 1929; première Brünn, Nationaltheater, 27 november **1929**; herzien als *Spuk im Schloss, oder Böse Zeiten für Gespenster* (Duitse libretto Max Brod), 1930; première Breslau, Stadttheater, 14 november 1931.

Lambert, Constant (Londen, 1905 – Londen, 1951) – Engelse componist, dirigent en auteur

Salome, toneelmuziek voor klarinet, trompet, cello, percussie (voor de productie van Terence Gray); première Cambridge, Festival Theatre, 9 juni **1929**.

Sharpe, Evelyn (1884 – 1969) – Engelse componiste

Written in Holy Week at Genoa, lied, voor zangstem en piano, **1929**.

Flick-Steger, Carl (Wenen, 1899 – 1961) – Duits-Amerikaanse componist

Dorian Gray, opera in 8 scènes (Duitse libretto Olaf Pedersen), 1930; première Tsjechië, Ústí nad Labem, 1 maart **1930**.

Wagner-Régeny, Rudolf (Szász-Régen, Transylvania, 1903 – Oost-Berlijn, 1969) – Duitse componist van Roemeense herkomst

La Sainte Courtisane, musikalische Szene (libretto R. Wagner-Régeny), voor 4 sprekers en kamerorkest, Dessau, 24 oktober **1930**.

Becker, John (Henderson, KY, 1886 – Wilmette, IL, 1961) – Amerikaanse componist

Salome, cinema opera in 1 bedrijf (libretto J. Becker), ca. **1931**; onafgewerkt.

Haubiel, Charles (Delta, OH, 1892 – Los Angeles, CA, 1978) – Amerikaanse componist en pianist

Requiescat, lied, voor vrouwenkoor, strijkkwartet en strijkorkest, op. 3, **1931**.

Le Boucher, Maurice (Isigny-sur-Mer, 1882 – Parijs, 1964) – Franse componist, organist en pedagoog

La duchesse de Padoue, opera in 2 bedrijven (libretto Paul Grosfils); première Parijs, Opéra National de Paris, **1931**.

Capdevielle, Pierre (Paris, 1906 – Bordeaux, 1969) – Franse componist

Deux apologues d'Oscar Wilde (op “The Disciple” en “The Master” uit *Poems in Prose*), voor zangstem en orkest, 1931-**1932**.

Lutyens, Elisabeth (Londen, 1906 – Londen, 1983) – Engelse componiste

The Birthday of the Infanta, ballet, 1932; première Londen, Adelphi Theatre, **1932**.

McKay, George Frederick (Harrington, WA, 1899 – Stateline, NV 1970) – Amerikaanse componist
Requiescat, lied, voor zangstem, **1932**.

Van Vactor, David (Plymouth, Indiana, 1906 – Los Angeles, CA, 1994) – Amerikaanse componist,
dirigent en fluitist
Requiescat, lied, voor zangstem en piano, **1932**.

Haubiel, Charles (Delta, OH, 1892 – Los Angeles, CA, 1978) – Amerikaanse componist en pianist
L'amore spiritual, liederencyclus, voor vrouwenkoor en 2 piano's; première **1933**
(uitgegeven door The Composers Press, New York City, 1937): *Madonna Mia*, *Requiescat*,
E tenebris, etc.

Baron, Maurice (Lille, 1899 – Oyster Bay, NY 1964) – Amerikaanse componist, dirigent, arrangeur
van Franse geboorte
O Beautiful Star, serenade (op *Under the Balcony*), voor middenstem, **1934**.

Hubay, Jenő (Boedapest, 1858 – Boedapest, 1937) – Hongaarse violist en componist
Az önző óriás [*The Selfish Giant*], sprookjesopera (libretto László Márkus en Jenő Mohácsi),
1933-1934; première Boedapest, 26 februari **1936**.

Nevin, Gordon Balch (Easton, PA, 1892 – New Wilmington, PA, 1943) – Amerikaanse componist
en organist
Silhouettes, *The Flight of the Moon*, 2 liederen, voor 2 sopranen en alt, (uitgegeven door
Gamble Hinged Music Co., Chicago) **1936**.

Daniel-Lesur, Jean Yves (Parijs, 1908 – Parijs, 2002) – Franse organist en componist & André
Jolivet (Parijs, 1905 – Parijs, 1974) – Franse componist en muziekpedagoog
L'infante et le monstre, divertissement chorégraphique voor 4 ondes-Martenot, piano en
percussie (naar *The Birthday of the Infanta*), mei 1938; orkestratie augustus 1938;
première Parijs, Association Art et Tourisme, 2 juni **1938**.

Kalnins, Janis (Parnu, Estonia, 1904 – Fredericton, 2000) – Canadese componist en dirigent van
Letse afkomst
Lakstigala un roze [*The Nightingale and the Rose*], ballet in 1 bedrijf; première Riga, **1938**.

Rogers, Bernard (New York, 1893 – Rochester, NY, 1968) – Amerikaanse componist
Dance of Salome, voor orkest, 1940; première Rochester, NY, Eastman School of Music, 25
april **1940**.

Belchamber, Eileen (20^{ste} eeuw) – Engelse componiste en pedagoge
La Fuite de la Lune, lied, voor vrouwenkoor, **1939**.

Lange, Arthur (Philadelphia, PA, 1889 – Washington, DC, 1956) – Amerikaans filmcomponist, bandleader, arrangeur en liedtekstschrjver
The Fisherman and His Soul, 4 symfonische muurschilderingen, **1939**, herz. 1950.

Leger, Hans – Duitse componist en dirigent
Dorian, opera in 5 bedrijven (libretto Caroline Creutzer); première Karlsruhe, 24 maart **1939**.

Wyble, J. Melvin
In the Forest, lied, voor zangstem en piano, **1939**.

Rogers, Bernard (New York, 1893 – Rochester, NY, 1968) – Amerikaanse componist en muziekpedagoog
The Dance of Salome, voor orkest, **1940**.

Bantock, Sir Granville (Londen, 1868 – Londen, 1946) – Engelse componist
The Sphinx, liederencyclus voor zangstem en orkest, **1941**.

Schiama, Alfredo Luis (Spinazzola, Italië, 1885 – Buenos Aires, 1963) – Argentijnse componist en dirigent
La Infanta, ballet in 2 bedrijven, 1937; première Buenos Aires, Teatro Colón, 12 augustus **1941**.

Tischhauser, Franz (Bern, 1921) – Zwitserse componist
Der Geburtstag der Infantin, Tanzspiel, **1941**.

Zitek, Otakar (Praag, 1892 – Bratislava, 1955) – Tsjechische componist, regisseur, dirigent, auteur en muziekdocent
O růži [Over rozen], ballet, **1941**.

Lessner, George (Boedapest, 1904 – New York, 1997) – Amerikaanse componist
The Nightingale and the Rose, radio-opera in 1 bedrijf; première NBC Radio 25 april **1942**.

Keats, Horace (Mitcham, Surrey, 1895 – Mosman, 1945) – Australische componist, dirigent en pianist
The Garden of Death, lied, voor bariton en piano (naar een fragment uit *The Canterville Ghost*), **1943**.

Parker, Clifton (Londen, 1905 – Marlow, Bucks, 1989) – Engelse componist
The Picture of Dorian Gray, ballet, **1943**; onuitgevoerd.

Herrmann, Bernard (New York, 1911 – Hollywood, 1975) – Amerikaanse componist

The Happy Prince, muziek voor radiodramatisering (adaptatie Orson Welles), **1944**.

Bridgewater, Leslie (Halesowen, 1893 – Hong Kong, 1975) – Britse componist, pianist en dirigent
Lady Windermere's Fan, toneelmuziek (voor de productie van John Gielgud); première Londen, Haymarket Theatre, 21 augustus **1945**.

Engel, Lehman (Jackson, MS, 1910 – New York, 1982) – Amerikaanse componist en dirigent
The Selfish Giant, toneelmuziek voor audio-opname (dramatisering Arthur Kurlan), **1945**.

Hercigonja, Nikola (Vinkovci, 1911 – Belgrado, 2000) – Kroatische componist
Rodjendan infantin [*The Birthday of the Infante*], ballet, 1942-**1945**.

Wagner, Joseph Frederick (Springfield, MA, 1900 – Los Angeles, CA, 1974) – Amerikaanse componist
The Story of a Princess. A Musical Fable for Children of all Ages, voor verteller, gemengd koor en instrumentale begeleiding (liedteksten Theresa A. Larkin naar *The Birthday of the Infanta*), (uitgegeven door G. Schirmer Inc.) **1946**.

Auclert, Pierre (Djiddjelli, Algerije, 1905 – Boulogne sur Seine, 1975) – Franse componist en pianist
La Rose Rouge, ballet in 3 bedrijven (Alain Olivier en Pierre Auclert naar *The Nightingale and the Rose*); première Parijs, Théâtre de l'Opéra-Comique, 23 mei **1947**.

Castelnuovo-Tedesco, Mario (Florence, 1895 – Los Angeles, CA, 1968) – Italiaans componist
The Birthday of the Infanta, ballet, op. 115, 1942; première New Orleans, **1947**.

Sorabji, Kaikhosru Shapurji (Chingford, 1892 – Winfrith Newburgh, Dorchester, 1988) – Engelse componist, pianist en muziekjournalist
Schluß-Szene aus "Salome" von Richard Strauss, pianotranscriptie, **1947**.

Bampton, Ruth (Boston, 1902 – Pomona, CA, 1985) – Amerikaanse componiste, organiste en koorleidster
The Selfish Giant. An Oscar Wilde Fairy Tale, adapted for the Primary Grades (adaptatie Vivian Merrill Young), (uitgegeven door Willis Music Co., Cincinnati, OH) **1948**.

Schaeuble, Hans (Arosa, 1906 – Zürich, 1988) – Zwitserse componist
Dorian Gray, opera, (libretto H. Schaeuble), op. 32, 1947-**1948**; première Denton, Operahuis van de University of North Texas, 6 februari 2004.

Bresgen, Cesar (Firenze, 1913 – Salzburg, 1988) – Oostenrijkse componist van Duitse herkomst
Sternenkind, toneelmuziek; Braunschweig, Staatstheater, **1949**.

Hubeau, Jean (Parijs, 1917 – Parijs, 1992) – Franse componist en pianist

Un cœur de diamant ou L'infante, ballet; première Monte Carlo, Opéra de Monte-Carlo, 7 april **1949**.

Ifukube, Akira (Kushiro, Hokkaido, 1914 – Tokyo, 2006) – Japanse componist
Salome, ballet, 1948; première Tokyo, Imperial Theatre, **1949**; bewerking tot concertsuite, 1987.

Ruyneman, Daniel (Amsterdam, 1886 – Amsterdam, 1963) – Nederlandse componist
“Sonnet on Hearing the “Dies Irae” Sung in the Sistine Chapel”, in: *Seven melodies* (W. Shakespeare, O. Wilde, W.B. Yeats, D.G. Rossetti), voor zangstem en piano of klavecimbel, **1949**.

Fortner, Wolfgang (Leipzig, 1907 – Heidelberg, 1987) – Duitse componist
Die weisse Rose, ballet in 2 bedrijven naar *The Birthday of the Infanta*, 1950; première Baden-Baden, **1950**; scenische première Berlijn, Städtische Oper Berlin, 28 april 1951.

Kučera, Antonín, (20^{ste} eeuw) – Tsjechische componist
Jak je důležitě míti Filipa [*The Importance of Being Earnest*], toneelmuziek, 1950.

Silberta, Rhea (Pocahontas, VA, 1900 – New York, 1959) – Amerikaanse zangeres, pianiste, componiste en muziekpedagoge
You Shall Have Your Red Rose, lied, voor hoge zangstem en piano op een fragment uit *The Nightingale and the Rose*, (uitgegeven door Carl Fisher, New York) **1950**.

Steinert, Alexander (Boston, MA, 1900 – New York, 1982) – Amerikaanse componist, dirigent en pianist
The Nightingale and the Rose, toneelmuziek, voor recitant en orkest; New York, Carnegie Hall, 31 maart 1950.

Bossi, Renzo (Como, 1883 – Milaan, 1965) – Italiaanse componist
Il principe felice, radio opera in 1 bedrijf (libretto R. Bossi naar *The Happy Prince*), op. 52, 1950; première Milaan, RAI, 11 oktober **1951**; uitgegeven door Edizione Internationale, Milaan in 1953 als *Il principe felice: Opera Radiofonica (o da concerto) in 1 tempo. Op. 52*.

Cory, George (Syracuse, NY, 1920 – San Francisco, 1978) – Amerikaanse (populaire) componist, pianist en dirigent
“Requiescat”, lied, voor zangstem en piano, (uitgegeven) **1951**, in: *Four Settings of British Poets*.

Koštál, Arnošt (1920 – 2006) – Tsjechische componist, muziektheoreticus en etnomusicoloog
Jak je důležitě míti Filipa [*The Importance of Being Earnest*], toneelmuziek (liedteksten Ota Ornest), **1951**.

- Rorem, Ned (Richmond, Indiana, 1923) – Amerikaanse componist en auteur
Dorian Gray, ballet (voor de productie en choreografie van Jean Marais); première Barcelona, **1952**.
- Schaeffer, William (1918) – Amerikaanse componist (= William Schaefer, Cleveland OH 1918 – 2009)
Heavenly Ladders, lied, voor zangstem en piano, (uitgegeven door Whitney Blake Music Publishers) **1952**. Oorspr. tekst van Wilde onbekend.
- Kraehenbuehl, David (Urbana, IL, 1923 – Trempealeau, WI, 1997) – Amerikaanse componist, pianist, leraar en muziektheoreticus
The Fisherman and His Soul, ballet in 2 bedrijven, voor verteller en kamerorkest, **1953**.
- Kremenliev, Boris (Razlog, 1911 – Los Angeles, 1988) – Bulgaars-Amerikaanse componist, muziekpedagoog, dirigent en etnomusicoloog
An Ideal Husband, muziek voor hoorspel, **1953**.
- Sullivan, Henry (Worcester, MA, 1895 – New York County, NY, 1975) – Amerikaanse componist en lyricist
 “The Nightingale and the Rose”, revuesketch (liedteksten John Murray Anderson naar *The Nightingale and the Rose*) uit de musical *John Murray Anderson’s Almanac*; première New York, Imperial Theatre, 10 december **1953**, oorspronkelijk uit de musical *Greenwich Village Follies*, 1922.
- Boatwright, Howard (Newport News, VA, 1918 – Syracuse, NY, 1999) – Amerikaanse componist, violist en musicoloog
 “Requiescat”, lied, in: *Five Early Songs*, voor sopraan en piano, **1954**.
- Coward, Noël (Teddington, 1899 – Blue Harbour, Jamaica, 1973) – Engelse componist
After the Ball, musical play in 3 bedrijven (script & liedteksten N. Coward naar *Lady Windermere’s Fan*), 1953-1954; try-out Liverpool, Royal Court Theatre, Liverpool, 1 maart 1954; première Londen, Globe Theatre, 10 juni **1954**.
- Jarre, Alain – Franse muzikant en componist
La Ballade de la Geôle de Reading, toneelmuziek (voor de adaptatie en productie van *Alain Barroux*); uitgezonden op RTF op 4 oktober **1954**.
- Young, Gordon Ellsworth (McPherson, KS, 1919 – St. Clair Shores, MI, 1998) – Amerikaanse componist, organist en koorleider
Requiescat, lied, voor zangstem en piano, **1954**.
- Bernstein, Leonard (Lawrence, MA, 1918 – New York, 1990) – Amerikaanse componist, dirigent en pianist

Salome, toneelmuziek, **1955**; onuitgegeven.

McKenzie, Eric Donald

Endymion, lied, voor sopraan en strijkkwartet, **1955**.

In the Gold Room, lied, voor sopraan en strijkkwartet, **1955**.

From Spring Days to Winter, lied, voor sopraan en strijkkwartet, **1955**.

Raines, Vernon (ca. 1930 – 2005) – Amerikaanse componist, pianist en dirigent

The Happy Prince, kinderopera in 1 bedrijf (libretto Donald McCaffery); première Emporia, KS, College of Emporia, **1955**.

Gover, Gerald (1914) – Angelsaksische componist en pianist

Fantaisies Décoratives, voor sopraan en 2 klarinetten, **1956**: Le Panneau, Les Ballons.

Kalaš, Julius (Praag, 1902 – Praag, 1967) – Tsjechische componist, pianist en leraar

Slavik a růže [*The Nightingale and the Rose*], symfonisch gedicht, voor fluit en orkest, op. 81, **1956**.

Nelson, Ron (Joliet, IL, 1929) – Amerikaanse componist

The Birthday of the Infanta, kameropera in 1 bedrijf (libretto R. Nelson), 1954-1955; première Rochester, New York, Eastman School of Music, 14 mei **1956**.

Nelson, Ron, adaptatie Tony Aubin (Parijs, 1907 – Parijs, 1981) & Claude Prey (Fleury-sur-Andelle, 1925 – Parijs, 1998) – Franse componisten

L'anniversaire de l'infante, kameropera in 1 bedrijf (vertaling Daisy Cazaubon), **1956**.

Somers, Harry (Toronto, 1925 – Toronto, 1999) – Canadese componist en pianist

The Fisherman and His Soul, ballet in 1 bedrijf, 1956; première Hamilton, Ontario, National Ballet of Canada, 5 november **1956**.

Bacon, Allon (Sussex, 20^{ste} eeuw) – Engelse componist

Found in a Handbag, musical (naar *The Importance of Being Earnest*); première Margate, Theatre Royal, 18 november **1957**.

Boyack, Jeanette (Utah, 1934) – Amerikaanse musicologe en componiste

The Birthday of the Infanta, kameropera (libretto Harriet Wright), **1957**.

Ellis, Vivian (Hamstead, 1903 – Londen, 1996) – Engelse componist, pianist en tekstschrijver

Half in Earnest, musical in 3 bedrijven (adaptatie & liedteksten V. Ellis naar *The Importance of Being Earnest*); première New Hope, PA, Bucks County Playhouse, 17 juni **1957**.

Dallapiccola, Luigi (Pisino d'Istria, 1904 – Florence, 1975) – Italiaanse componist, pianist en auteur

Requiescant, koorwerk (fragmenten uit het Mattheusevangelie, O. Wilde, J. Joyce), voor koor, orkest, 1957-**1958**.

De Grey, John – Engelse componist

Earnest in Tune, or My Dark Gentleman, musical (adaptatie Humphrey Tilley en Patricia Lawrence naar *The Importance of Being Earnest*; liedteksten Greville Poke); première Canterbury, Marlowe Theatre, 4 augustus **1958**.

Salvador i Segarra, Matilde (Castelló de la Plana, 1918 – València, 2007) – Spaanse componiste, muziekpedagoge en pianiste, tevens schilder

El ruisenor y la rosa [*The Nightingale and the Rose*], ballet (O. Wilde), **1958**.

Hercigonja, Nikola (Vinkovci, 1911 – Belgrado, 2000) – Kroatische componist

Mali Hans [*Kleine Hans*], kinder-radio-opera in 2 bedrijven (naar *The Faithfull Friend* [*The Devoted Friend*, sic.]), 1942-**1959**; onuitgevoerd.

Kovaříček, František (Litětiny, 1924 – Praag, 2003) – Tsjechische componist en muziekpedagoog

Stastný princ [*The Happy Prince*], toneelmuziek voor een radiodramatisering door František Pavlíček, **1959**.

Semenoff, Ivan (Parijs, 1917 – Parijs, 1972) – Franse componist en dirigent

The Scarf, ballet (naar *The Birthday of the Infanta*); première Beckett, MA, Jacob's Pillow Dance Festival, augustus **1959**.

Sircom, Malcolm (Londen, 1934 – Derby, 2008) – Engelse auteur, muzikant, muziekdirecteur en componist

Ernest, musical (adaptatie Henry Burke; liedteksten Neil Wilkie naar *The Importance of Being Earnest*); première Farnham, Castle Theatre, 18 mei **1959**.

Clayton, Don Allan – Amerikaanse librettist en componist

A Delightful Season. A New Musical, musical (script & liedteksten D.A. Clayton naar *Lady Windermere's Fan*); première New York, Gramercy Arts Theatre, 28 september **1960**.

Krane, Sherman (1927 – 1992) – Amerikaanse componist

The Giant's Garden, kinderopera in 2 bedrijven (libretto June Krane naar *The Selfish Giant*); première Norfolk, VA, William & Mary College, 3 december **1960**.

Mayuzumi, Toshiro (Yokohama, 1929 – Kawasaki, 1997) – Japanse componist

Salome, toneelmuziek (voor de productie van Yukio Mishima); première Tokyo, Bungakuza Theater Company, 5 april **1960**.

Pockriss, Lee (New York, 1927 – Bridgewater, CT, 2011) – Amerikaanse componist en songwriter

Ernest in Love, musical comedy in 2 bedrijven (script & liedteksten Anne Croswell naar *The Importance of Being Earnest*); première New York, Gramercy Arts Theatre, 4 mei **1960**.

Szönyi, Ersébet (Boedapest, 1924) – Hongaarse componist
Firenzi tragédia [*A Florentine Tragedy*], opera, 1958; première Meiningen, 8 maart **1960**.

Thorogood, Peter (1927) – Engelse componist en auteur
The Birthday of the Infanta, voor harp en zangstem, **1960**; herzien als pianosuite.

Castelnuovo-Tedesco, Mario (Florence, 1895 – Los Angeles, CA, 1968) – Italiaanse componist
The Importance of Being Earnest, komische opera in 3 bedrijven voor 8 zangers, 2 piano's en percussie (libretto M. Castelnuovo-Tedesco), op. 198, 1961–**1962**; première Rome, Auditorium RAI di Roma, 1972; scenische première New York, LaGuardia Community College, 22 februari 1975; *L'importanza di esser Franco* (metrische versie in het Italiaans door M. Castelnuovo-Tedesco); première Firenze, Chiostro delle Donne, 30 juni 1984.

Fisher, William J. – Amerikaanse componist
The Happy Prince, kinderopera in 1 bedrijf (libretto John Gutman); première Iowa, Iowa State University, 10 maart **1962**.

Hanell, Robert (Stráz, Krimov, 1925 – Fredersdorf-Vogelsdorf, 2009) – Duitse componist en dirigent
Dorian Gray, opera (libretto R. Hanell); première Dresden, Staatsoper Dresden, 9 juni **1962**.

Healey, Derek (Wargrave, 1936) – Engelse componist, organist en muziekpedagoog
“Magdalen Walks”, in: *Six Irish Songs*, voor zangstem en piano, op. 16, **1962**: Magdalen walks (O. Wilde), Strings in the Earth (James Joyce), Death may be... (Oliver St. John Gogarty), I hear an army charging (J. Joyce), A cradle song (W.B. Yeats), A drinking song (W.B. Yeats).

Knight, Morris (Charleston, SC, 1933 – 2013) – Amerikaanse componist
Selfish Giant Suite, voor fluit, klarinet, trombone of fagot, **1962**.

Křivinka, Gustav (Doubravice Svitavou, 1928 – Brno, 1990) – Tsjechische componist
Ideální manžel [*An Ideal Husband*], toneelmuziek voor radiodramatisering, **1962**.

Voss, Friedrich (Halberstadt, 1930) – Duitse componist en pianist
Die Nachtigall und die Rose, ballet (voor de choreografie van Gise Furtwängler), 1961; première Oberhausen, 5 januari **1962**.

Chisholm, Erik (Glasgow, 1904 – Cape Town, 1965) – Schotse dirigent en componist
The Importance of Being Earnest, opera in 3 bedrijven (libretto E. Chisholm), **1963**.

Fürst, Paul Walter (Wenen, 1926 – Wenen, 2013) – Oostenrijkse componist en altviolist
Dorian Gray, ballet in 6 scènes (Ernst Jandl), **1963** (excerpten gearr. 1980, 1991); première
Sankt Pölten, Festspielhaus, 28 September 2011.

Lomon, Ruth (Montreal, 1930) – Amerikaanse componist
The Fisherman and His Soul, kameropera in 1 bedrijf, **1963**.

Stoker, Richard (Castleford, Yorks., 1938) – Engelse componist
The Birthday of the Infanta, kinderopera in één bedrijf (libretto Sean Vincent en R. Stoker),
op. 19c; première Londen, St Pancras Town Hall, 12 juli **1963**.

Camps, Pompeyo (Parana, 1924 – Buenos Aires, 1997) – Argentijnse componist
Balada de la cárcel de Reading, choreografisch drama voor reciterend mannenkoor en
groot orkest, **1964**.

Kreuder, Peter (Aachen, 1905 – Salzburg, 1981) – Duitse-Oostenrijkse componist, pianist en
dirigent
Lady aus Paris, musical (script & liedteksten Karl Farkas naar *Lady Windermere's Fan*);
première Wenen, Raimundtheater, 22 oktober **1964**.

Natschinski, Gerd (Chemnitz, 1928 – Berlijn, 2015) – Duitse componist
Mein Freund Bunbury, musical (script Helmut Bez en Jürgen Degenhardt naar *The
Importance of Being Earnest*; liedteksten J. Degenhardt); première Berlijn, Metropoltheater,
2 oktober **1964**.

Perry, Julia (Lexington, KY, 1924 – Akron, OH, 1979) – Amerikaanse componiste
The Selfish Giant. A Sacred Musical Fable, opera-ballet in 3 bedrijven (libretto J. Perry), **1964**.

Sutermeister, Heinrich (Feuerthalen, Schaffhausen, 1910 – Morges, 1995) – Zwitserse componist
Das Gespenst von Canterville, *Spiel mit Musik für das Fernsehen*, televisie-opera (libretto H.
Sutermeister), 1962-1963; première Mainz, ZDF, 6 september **1964**.

Blatný, Pavel (Brno, 1931) – Tsjechische componist, pianist, dirigent en muziekpedagoog
Jak je důležité míti Filipa [*The Importance of Being Earnest*], toneelmuziek, 1965.

Burkhard, Paul (Zurich, 1911 – Zell, 1977) – Zwitserse componist en dirigent
Bunbury, muzikale komedie in 3 bedrijven (libretto Hans Weigl naar *The Importance of
Being Earnest*); première Basel, Theater, 7 oktober **1965**.

Defossez, René (Spa, 1905 – Brussel, 1988) – Belgische componist
Le pêcheur et son âme, oratorium-ballet, **1965**.

Kalach, Jiří (Praag, 1934 – Praag, 2008) – Tsjechische componist

Ideální manžel [*An Ideal Husband*], toneelmuziek, 1965.

Kleemann, Roderich (Zwickau, 1914 – 1979) – Duitse componist

Das Bildnis der Dorian Gray, opera in 3 bedrijven (libretto Ingeborg Kleemann); première Zwickau, 31 maart **1965**.

Wilding-White, Raymond (Caterham, Surrey, 1922 – Kewaunee, WI, 2001) – Engels-Amerikaanse componist, fotograaf en digitaal artiest

The Selfish Giant, televisie-opera in 2 bedrijven (libretto R. Wilding-White); première Cleveland, OH, Karamu House, 30 november **1965**.

Williamson, Malcolm (Sydney, 1931 – Cambridge, 2003) – Australische componist, pianist en organist

The Happy Prince, kinderopera in 1 bedrijf (libretto M. Williamson), 1965; première Farnham, Parish Church, (uitgegeven door Joseph Weinberger, London) **1965**.

Lang, Max (Zürich, 1917 – Sankt Gallen, 1987) – Zwitserse componist

Dorian Gray – Today, ballet in 3 bedrijven (voor de choreografie van Vaslav Orlikowski), voor vrouwenkoor en orkest, 1964; première Basel, Theater Basel, februari **1966**.

Dobravský, Petr (Videň, 1925 – Liberec, 2004) – Tsjechische componist en dirigent

Jak je důležité mítí Filipa, [*The Importance of Being Earnest*], toneelmuziek, 1967.

Kalmanoff, Martin (Brooklyn, NY, 1920 – Mendham, NJ, 2007) – Amerikaanse componist

Canterville Ghost, kinderopera in 1 bedrijf (libretto Gerold Lebowitz), 1967; première New York, Judson Hall, Bracken Storyland Theatre, 11 maart **1967**.

Kosina, Jiří (Týniště nad Orlicí, 1926 – 2000) – Tsjechische componist en dirigent

Jak je důležité mítí Filipa [*The Importance of Being Earnest*], toneelmuziek, 1967.

Hališka, Rostislav (Ostrava, 1937) – Tsjechische componist, dirigent en muziekpedagoog

Ideální manžel [*An Ideal Husband*], toneelmuziek, 1968.

Mandel, Petr (Praag, 1938) – Tsjechische componist, dirigent en muziekdirecteur

Ideální manžel [*An Ideal Husband*], toneelmuziek, 1968.

Rutherford, Jonathan (1953) – Britse componist

The Nightingale and the Rose, opera in 1 bedrijf, 1965-**1968**, 1973, 1989.

Ducháč, Miloslav (Praag, 1924 – Praag, 2008) – Tsjechische componist, pianist en arrangeur

Strašidlo cantervillské [*The Canterville Ghost*], musical (dramatisering Jiří Roll en Jaroslav Pour); première Tsjechoslowakije, **1969**.

Marttinen, Tauno (Helsinki, 1912 – Janakkala, 2008) – Finse componist
Dorian Grayn Muotokuva [*The Picture of Dorian Gray*], ballet, **1969**.

Petrová, Elena (Modry Kamen, 1929 – Praag, 2002) – Tsjechische componiste
Slavík a růže [*The Nightingale and the Rose*], ballet, **1969**.

Williamson, Malcolm (Sydney, 1931 – Cambridge, 2003) – Australische componist, pianist en organist
Sonnet 'On Hearing the Dies Irae Sung in the Sistine Chapel', voor koor, **1969**.

Cabena, Barrie (Melbourne, Australië, 1933) – Canadese componist
The Selfish Giant, opera voor kinderen; première Londen, Ont., St. Andrews United Church, april **1970**.

Ferrari, Giorgio (Genova, 1925 – Turijn, 2010) – Italiaanse componist
Lord Savile, opera in 2 bedrijven (libretto G. Ferrari); première Treviso, Teatro Comunale di Treviso, **1970**.

Petrová, Elena (Modry Kamen, 1929 – Praag, 2002) – Tsjechische componiste
Podivuhodná raketa [*The Remarkable Rocket*], ballet, **1970**.

Arapov, Boris Alexandrovitsj (Sint-Petersburg, 1905 – Sint-Petersburg, 1992) – Russische componist en leraar
Portret Dorian Greya [*The Picture of Dorian Gray*], ballet (adaptatie G. Alexidze), **1971**.

Štancl, Ladislav (Uherské Hradiště, 1925 – Brno, 1986) – Tsjechische componist en pianist
Jak je důležité mítí Filipa [*The Importance of Being Earnest*], toneelmuziek, 1971.

Zaninelli, Luigi (Raritan, NJ, 1932) – Amerikaanse componist en muziekpedagoog
Canto, voor fluit of klarinet of fagot en piano, **1971**; herzien voor fluit, strijkorkest, piano en percussie, 1971 (gebaseerd op *Requiescat*).

Biggs, John (Los Angeles, CA, 1932) – Amerikaanse componist
Two Chorales on Poems of Oscar Wilde, voor gemengd koor, op. 45, **1972**: *The New Remorse*, *The True Knowledge*.

Bush, Geoffrey (Londen, 1920 – Londen, 1998) – Engelse componist
Lord Arthur Savile's Crime, opera in 1 bedrijf (libretto G. Bush), 1972; première Londen, Guildhall School of Music, 5 december **1972**.

Shaw, Francis (Maidenhead, 1942) – Engelse componist
The Selfish Giant, opera in 4 bedrijven (libretto Michael Ffinch), **1972**.

Blyton, Carey (Beckenham, 1932 – Woodbridge, Suffolk, 2002) – Britse componist, arrangeur en auteur

Symphony in Yellow, lied, voor sopraan, klarinet en harp, op. 15; (uitgegeven) **1973**.

Garwood, Margaret (Haddonfield, NJ, 1927 – Wyncote, PA, 2015) – Amerikaanse componiste

The Nightingale and the Rose, opera in 1 bedrijf (libretto M. Garwood); première Chester, Widener College Alumni Auditorium, 21 oktober **1973**.

Ridout, Alan (West Wickham, Kent, 1934 – Caen, 1996) – Engelse componist en leraar

C.3.3., monodrama voor contratenor, koor en blazers (teksten uit *De Profundis*, *The Ballad of Reading Gaol* en van J.W. von Goethe), **1973**.

Schaeffer, William (1918) – Amerikaanse componist (= William Schaefer, Cleveland OH 1918 – 2009)

The Nightingale and the Rose, kinderopera in 1 bedrijf (libretto W. Schaeffer), 1972-**1973**.

Wilder, Alec (Rochester, NY, 1907 – Gainesville, FL, 1980) – Amerikaanse componist en auteur

Nobody's Earnest, musical in 3 bedrijven (libretto Arnold Sundgaard naar *The Importance of Being Earnest*, liedteksten Ethan Ayer); première Williamstown, MA, Williamstown Theatre Festival, 31 juli **1973**.

Wilson, Charles (Toronto, 1931) – Canadese componist en koordirigent

The Selfish Giant, kinderopera, voor 1 volwassen solist, 6 kindersolisten of kinderkoor en instrumentaal ensemble of percussie, piano, 1972; première Toronto, St Lawrence Center, 20 december **1973**.

Giteck, Janice (New York, 1946) – Amerikaanse componiste

The Picture of Dorian Gray, ballet; première San Francisco, CA, **1974**.

Knajfel, Alexander (Tashkent, Oezbekistan, 1943) – Russische componist

Kentervil 'skoye privedeniye [*The Canterville Ghost*], opera in 3 bedrijven, 7 scènes en proloog (libretto Tatiana Kramarova), 1965-1966; première Leningrad, House of Composers, 26 februari **1974**. Russisch-Duitse versie door Jörg Morgener; Engelse versie door V. Paperno.

Kox, Hans (Arnhem, 1930) – Nederlandse componist en muziekpedagoog

Dorian Gray, opera in 2 bedrijven (libretto H. Kox), 1973 (herz. 1976); première Scheveningen (Den Haag), Circustheater, 30 maart **1974**.

Gomez-Vignes, Mario (Santiago, 1934) – Chileense componist, dirigent en auteur over muziek

Trenodia de cautiverio, cantate nr. 4, (A. Frank, S. Quasimodo, J. Vasquez Arias, fragmenten uit *The Ballad of Reading Gaol* van O. Wilde), voor gemengd koor, luidspreker en orkest, **1975**.

Fernández-Guerra, Jorge (Madrid, 1952) – Spaanse componist

Salomé, toneelmuziek; première Madrid, Pequeño Teatro Magallanes, 22 januari **1976**.

Symonds, Norman (bij Nelson, BC, 1920 – Toronto, 1998), Canadese componist, klarinettist en saxofonist

The Canterville Ghost, voor verteller en instrumentaal ensemble; première Ottawa, **1976**.

D'Haene, Rafael (Gullegem, 1943) – Belgische componist

Impressions, liederencyclus, voor mezzosopraan en piano, op. 12, **1977**.

Ridout, Alan (West Wickham, Kent, 1934 – Caen, 1996) – Engelse componist en leraar

The Selfish Giant, kameropera in 1 bedrijf, (libretto J. Platt); première, Kent, Wye Church, **1977**.

Seagrave, Malcolm (Tracy, CA, 1928 – Carmel, CA, 2001) – Amerikaanse componist

The Birthday of the Infanta, opera (libretto Janet Lewis met M. Seagrave); première Claremont, California, 2 april **1977**.

Zawadsky, Pat (Trenton, NJ, 1927 – Stevens Point, WI, 2004) – Amerikaanse auteur en componiste van kindermusicals

Toys in the Haunted Castle, musical comedy in 2 bedrijven voor kinderen (script naar *The Canterville Ghost* & liedteksten P. Zawadsky), (uitgegeven door I.E. Clark Publications) september **1977**.

Petrovics, Emil (Nagybecskerek [Zrenjanin, Servië], 1930 – Boedapest, 2011) – Hongaarse componist

Salome, ballet, voor fluit, trompet, harp, percussie, **1978**.

Rutherford, Jonatan (1953) – Engelse componist

Requiescat, voor sopraan, klarinet en piano, **1978**.

Bach, Jan (Forrest, IL, 1937) – Amerikaanse componist, hoornist en pianist

The Happy Prince, voor viool, verteller en kamerorkest, 1978; (uitgegeven door E.C. Schirmer Publishing) **1979**.

Berger, Richard – Amerikaanse componist

Requiescat, voor 2 sopranen en piano, **1979**.

Farrell, Dennis (Green Bay, WI, VS, 1940) – Canadese componist

The Birthday of the Infanta, opera in 2 bedrijven (libretto D. Farrell); première Halifax, Canada, Dalhousie University, 22 april **1979**.

Hatrik, Juraj (Okrucany, Slovakije, 1941) – Slovaakse componist
Statny princ [*The Happy Prince*], opera, 1978; première Piestany, 7 juli **1979**.

Newman, Thomas (Los Angeles, CA, 1955) – Amerikaanse filmcomponist
The Nightingale and The Rose, musical (van T. Newman en David Madden), 1978; première Washington, DC, The John F. Kennedy Center For The Performing Arts, **1979**.

Papandopulo, Boris (Honnef am Rhein, 1906 – Zagreb, 1991) – Kroatische componist en dirigent
Kentervilski duh [*The Canterville Ghost*], komische kameropera (libretto Nenad Turkalj); première Osijek, 5 juni **1979**.

Wright, Geoffrey (Kingston upon Thames, Surrey, 1912 – Bury St. Edmunds, Suffolk, 2010)
The Canterville Ghost, ballet; première Cambridge Ballet Workshop, **1979**.

Naylor, Peter (1933) – Schotse componist
The Selfish Giant, muzikale fabel; première Edinburg, Queen's Hall, **1980**.

Rathbone, Jonathan (Coventry, 1957) – Engelse componist, arrangeur, zanger en koorleider
The Selfish Giant, kindermusical (van Jonathan Rathbone en Clare Bradley), **begin jaren '80**, (uitgegeven door Massey Music, London).

Sharkey, Jack (**Chicago, IL, 1931 – Lake Forest, 1992**) & David Reiser – componisten en auteurs
The Picture of Dorian Gray, musical (liedteksten J. Sharkey en D. Reiser), **1980**.

Steel, Christopher (Londen, 1938 – Cheltenham, 1991) – Engelse componist en leraar
The Selfish Giant, kinderopera (libretto Mark Valencia), op. 64, **1980**.

Tate, Phyllis (Gerrards Cross, 1911 – Londen, 1987) – Engelse componiste
The Ballad of Reading Gaol, vocaal werk voor bariton, orgel en cello, **1980**.

Adriano (Fribourg, 1944) – Zwitserse componist, dirigent, producer en auteur
Der Fischer und seine Seele, toneelmuziek voor elektronische piano-effecten, 1981; première Zürich, 17 maart **1981**. Partituur vernietigd.

Cunningham, Michael G. (Warren, MI, 1937) – Amerikaanse componist en musicoloog
Dorian Gray, opera in 2 bedrijven (libretto M.G. Cunningham), op. 93, **1981**; onuitgevoerd.

Hollingsworth, Stanley (Berkeley, CA, 1924 – Rocklin, CA, 2003) – Amerikaanse componist
The Selfish Giant, kinderopera in 1 bedrijf (libretto S. Hollingsworth en Herbert Moulton); première Charleston, SC, Dock Street Theatre, 24 mei **1981**.

- Jones, Sanford (Virginia, 1938) – Amerikaanse componist en Montessori pedagoog
The Happy Prince, kinderopera; première Oakland, CA, Grand Lake Montessori, The Performing Arts Week, **1981**.
- Mellnäs, Arne (Stockholm, 1933 – Stockholm, 2002) – Zweedse componist, muziekpedagoog en dirigent
Spöket på Canterville [*The Canterville Ghost*], opera (libretto A. Mellnäs), **1981**.
- Zemlinsky, Alexander (Wenen, 1871 – Larchmont, NY, 1942) – Oostenrijkse componist
Der Geburtstag der Infantin, opera in 1 bedrijf (libretto Georg C. Klaren, nieuwe teksteditie Adolf Dresen); première Hamburg, Hamburgische Staatsoper, 20 september **1981**.
- Gracie, Jean (1920)
The Giant's Garden, kinderopera (libretto J. Gracie naar *The Selfish Giant*), (uitgegeven door Universal Editions, London) **1982**.
- Horovitz, Joseph (Wenen, 1926) – Britse componist, dirigent en pianist van Oostenrijkse afkomst
Endymion, voor sopraan en gemengd koor, **1982**.
- Mannino, Franco (Palermo, 1924 – Rome, 2005) – Italiaanse componist en pianist
Il ritratto di Dorian Gray, opera in 2 bedrijven (Italiaans libretto van Paola Masino en Beppe de Tomasi), 1973; première Catania, Teatro Massimo Bellini, 12 januari **1982**.
- Sitsky, Larry (Tianjin, China, 1934) – Australische componist, pianist en musicoloog
De Profundis, monodrama voor bariton, 2 strijkkwartetten en percussie (libretto Gwen Harwood), 1982; première concertante uitvoering, Canberra, Llewellyn Hall, Canberra School of Music, 31 oktober **1982**; scenische première 8 april 1987.
- Earl, David (Stellenbosch, 1951) – Zuid-Afrikaanse componist en pianist
The Nightingale and the Rose, ballet in 1 bedrijf, **1983**.
- Koehne, Graeme (Adelaide, 1956) – Australische componist
The Selfish Giant, ballet (voor de choreografie van Graeme Murphy), voor kamerorkest, 1982; première Sydney Dance Company, **1983**.
- Leek, Stephen (Sydney, 1959) – Australische componist, dirigent en uitgever
Ballade, kameropera in 3 bedrijven met epiloog (tekst geadapteerd van werken van O. Wilde), **1983**.
- Rutherford, Jonathan (1953) – Engelse componist
The Star Child, opera in 3 bedrijven, 1979-1985: teruggetrokken.
The Star Child in Solitude (Part One), voor mezzosopraan en kamerorkest, **1983**.

The Star Child in Solitude (Part One), versie zonder mezzosopraan, **1983**.

The Star Child in Solitude (Part Two), voor koor en orkest, **1983**.

Zaninelli, Luigi (Raritan, NJ, 1932) – Amerikaanse componist en muziekpedagoog

Doloroso, voor hobo en piano, **1983** (gebaseerd op *Requiescat*).

Malinconico, voor fluit en harp of piano (gebaseerd op *The Birthday of the Infanta*), in: *Tre Pezzi*, **1983**; *Grazioso*, voor fluit en gitaar, 1981, *Malinconico*, *Misterioso* voor fluit en piano, 1981.

Bennetts, Veronica – Britse componiste en directeur bij Stagecoach Theatre Arts, UK en Ierland

The Happy Prince, a Musical Play for Children, (uitgegeven door Blackwell's of Oxford) **1984**.

Chaplin, Marian Wood (Defiance, OH, 1914 – 1982) – Amerikaanse componiste

Poisoned Present for Princess, kindermusical (script & liedteksten Cynthia Medley England naar *The Birthday of the Infanta*), begin jaren 80; première Sanibel, FL, Island Youth Theatre, **1984**.

Longstaff, John (Lancashire, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Engelse componist, arrangeur en dirigent

Dorian, ballet; première Kiel, **1984**.

Madden, Steven (1955) – Canadese rockartiest en -gitarist

The Portrait of Dorian Grey. A futuristic Rock Opera (adaptatie en libretto S. Madden), **1984** (waarschijnlijk onafgewerkt).

O'Mahony, John Sean

The Importance, musical in 2 bedrijven (adaptatie & liedteksten J.S. O'Mahoney); première Londen, Ambassadors Theater, 31 mei **1984**; uitgegeven als *The Musical Importance of Being Earnest: a Musical: Based on The Importance of Being Earnest*, London, French, 1988.

Petrić, Ivo (Ljubljana, 1931) – Sloveense componist en dirigent (geboren in het voormalige Joegoslavië)

Slika Dorian Gray [*The Picture of Dorian Gray*], symfonisch gedicht, **1984**.

Bowers, Randy – Amerikaan

Dorian, musical; première Los Angeles, City College, **1985**.

Bryan, John (1952 – 1990) – Britse librettist en componist

The Selfish Giant, cantate (adaptatie J. Bryan), voor verteller, unisono stemmen, piano en gitaar ad lib., (uitgegeven door Oxford University Press in de reeks Oxford School Cantatas), **ca. 1985**.

Burtch, Mervyn (Ystrad Mynach, 1929) – Welshe componist en leraar

Canterville Ghost, opera; première Howell's School, Llandaff, Wales, **1985**.

Easton, Michael (Hertfordshire, England, 1954 – Londen, 2004) – Australische componist
The Selfish Giant, radio-opera (libretto M. Easton), **1985**.

Mainil, Michel (La Louvière, 1955) – Belgische saxofonist, klarinettist en componist
La balade de la geôle de Reading, toneelmuziek (voor de productie van Luc Debrackeleer);
première La Louvière, Théâtre du Rat Musclé, **1985**.

Rutherford, Jonathan (1953) – Britse componist
The Young King, cantate, **1985**.

Eyser, Eberhard (Marienwerder, 1932) – Duitse componist en altviolist
The Picture of Dorian Gray, opera (libretto E. Eyser), 1985-**1986**.

Hannay, Roger (Plattsburgh, NY, 1930 – Chapel Hill, NC, 2006) – Amerikaanse componist,
dirigent en leraar
The Nightingale and the Rose, multimediasluk (libretto R. Hannay), **1986**.

Monroe, Ervin (Louisiana, ca. 1942) – Amerikaanse fluitist en fluitpedagoog
The Nightingale and the Rose, voor solo fluit, verteller ad lib. en opgenomen fluiten;
(uitgegeven) **1986**.

Van Rossem, Andries (Leerdam, 1957) – Nederlandse componist
Blow man, blow (2 korte koorwerken, O. Wilde), gemengd koor, **1986**.

Wills, Arthur (Engeland, 1926) – Engelse componist en organist
The Sacrifice of God, anthem voor vierstemmig koor en orgel (teksten van Psalm 51 en *The Ballad of Reading Gaol*), 1986; (uitgegeven door Royal School of Church Music, Croyden) **1986**.

Zaninelli, Luigi (Raritan, NJ, 1932) – Amerikaanse componist en muziekpedagoog
The Jester, ballet naar *The Birthday of the Infanta*, **1986**; herwerkt als *The Dwarf of Venice*,
danssuite voor blaasorkest, (uitgegeven) 2008.

Davis, Carl (Brooklyn, NY, 1936) – Amerikaanse componist en dirigent
The Portrait of Dorian Gray, ballet, **1987**.

Easton, Michael (Hertfordshire, England, 1954 – Londen, 2004) – Australische componist
Wilde Thoughts. A Song-Cycle to Poems of Oscar Wilde, voor 1 zangstem en piano, **1987**;
Impression du Matin, *Magdalen Walks*, *The True Knowledge*, *In the Forest*, *My Voice*.

Hayes, Paul (Dublin, 1951) – Ierse componist

The Selfish Giant. Children's Workshop Piece (tekst P. Hayes), voor 2 sopranen, bariton, recitant, kinderstemmen, fluit, hobo, 2 keyboards, dansers en tape, 1987; première Dublin, Moutjoy Square, 20 juni **1987**.

Mannino, Franco (Palermo, 1924 – Rome, 2005) – Italiaanse componist, pianist en dirigent
Il principe felice, fiaba in 3 bedrijven (libretto Maria Stella Sernas naar *The Happy Prince*), op. 27, 1981; première Milaan, Teatro alla Scala, 7 juli **1987**, uitgegeven door Edizioni Curci, in 1982 als *Il Principe Felice* 'fiaba in tre atti e quattro quadri, liberamente tratta da Oscar Wilde, op. 27'.

Pleskow, Raoul (Wenen, 1931) – Amerikaanse componist
Three Songs on Texts of Oscar Wilde, voor zangstem en piano, **1987**: Theocritus – A Villanelle, Holy Week at Genoa, Rome Unvisited.

Doyle, Roger (Malahide, Dublin, 1949) – Ierse componist
Salomé, toneelmuziek voor piano (voor de productie van Steven Berkoff); première Dublin, Gate Theatre, 19 april **1988**.

Gottlieb, Jack (New Rochelle, 1930 – New York, 2011) – Amerikaanse componist
Death of a Ghost, opera, (libretto J. Gottlieb naar *The Canterville Ghost*), 1988; première New York, Golden Fleece Ltd. The Composers Chamber Theatre, 13 december **1988**.

Stevenson, Ronald (Blackburn, Lancashire, 1928 – West Linton, Schotland, 2015) – Britse componist, pianist en auteur
The Harlot's House, ballet, voor accordeon, timpani en percussie, **1988**.

Themmen, Ivana (New York, 1938) – Amerikaanse componiste en pianiste
The Picture of Dorian Gray, ballet, 1988; première Louisville, KY, Kentucky Center for the Arts, 28 januari **1988**.

Diemer, Emma Lou (Kansas City, MO, 1927) – Amerikaanse componiste, muziekpedagoge en organiste
Three Poems by Oscar Wilde, voor gemengd koor en piano, 1984; (uitgegeven door Carl Fischer, New York), **1989**: Under the Rose-Tree's Dancing Shade [Le Panneau], Could we dig up this Long-Buried Treasure [To L.L.], Out of the Mid-Wood's Twilight [In the Forest].

Edlin, Paul Max (Cheltenham, 1963) – Engelse componist, trompettist en artistiek directeur
The Fisherman, opera in 2 bedrijven (libretto Jonathan Kreeger), 1986; première Londen, Royal College of Music Opera School (London International Opera Festival), **1989**.

Graham, Robin Donald (1938) – Amerikaanse componist, muzikant en leraar
The Selfish Giant. An Operetta for Young People (libretto Paul David Graham), **1989**.

Hagen, Daron Aric (Milwaukee, WI, 1961) – Amerikaanse componist, muziekpedagoog, dirigent en pianist

“Sonnet after a Story by Oscar Wilde”, lied (adaptatie Gardner McFall), voor zangstem en piano; in: *Love Songs*, liederencyclus, 8 liederen, nr. 8, 1986; première New York, Columbia Artists Management Hall, New York City, **1989**.

Haidmayer, Karl (Hollabrunn, NÖ, 1927) – Oostenrijkse componist en musicoloog

Das Gespenst, toneelmuziek (voor de productie van Gerda Klimek naar *The Canterville Ghost*), **1989**.

Johnson, Douglas B. (Oakland, CA, 1949) – Amerikaanse componist, violist en dirigent

The Birthday of the Infanta, ballet in 1 bedrijf, **1989**.

Malipiero, Riccardo (Milaan, 1914 – Milaan, 2003) – Italiaanse componist

“Requiescat”, in: *Loneliness* (J. Donne, O. Wilde, anoniem), voor sopraan en orkest, 1986-1987; première Rome, Accademia di Santa Cecilia, 8 april **1989**: Feaver, Alone, Requiescat.

Cioffi, Robert J. (1949) – Amerikaanse hoogleraar, componist en dirigent

Dorian Gray, musical (script en liederen Joseph Bravaco); première New York, Cubiculo Theatre, 5 april, **1990**. Herzien als *The Flowering Thorn*.

DeBlasio, Chris (West Long Branch, NJ, 1959 – New York, 1993) – Amerikaanse componist en pianist

A Murder is Foretold, musical (libretto Sharon Holland, ingegeven door *Lord Arthur Savile's Crime*), **1990**.

Fussell, Charles (Winston-Salem, NC, 1938) – Amerikaanse componist en musicoloog

Wilde, Symphony for Baritone and Orchestra, (libretto Will Graham naar fragmenten uit brieven en poëzie van Wilde in combinatie met origineel materiaal), 1989-**1990**, herz. 1995. Part I: London (1895); Part II: In the South (1897-1898); Part III: Paris (1900).

Ortega, Sergio (Antofagasta, 1938 – Parijs, 2003) – Chileense componist en pianist

Le prince heureux, voor sopraan, contrabas en percussie, **1990**.

Rubell, Michael – Amerikaanse componist en auteur

Dorian Gray, musical (script Nan Barcan; liederen N. Barcan en M. Rubell), 1990; première New York, Saval Theatre, 10 maart **1990**.

Tsepkenko, Karmella (Odessa, Oekraïne, 1955) – Oekraïens componist

Dolja Doriana [Dorians lot], kameropera in 2 bedrijven (Oekraïens libretto Serhij Stupak), 1989; première Kiev, **1990**.

Várkonyi, Mátyás (Boedapest, 1950) – Hongaarse componist

Dorian Gray, musical (script Gunar Braunke, Janos Acs en Duncan Shiels), 1989; première Boedapest, Rock Színház, **1990**.

Walker, Robert (Northampton, 1946) – Engelse componist

De Profundis, voor bariton, koor en orkest, 1990; première Winchester Cathedral, 11 juli **1990**.

Carr, Edwin (Auckland, 1926 – Waiheke Island, 2003) – Nieuw-Zeelandse componist

Sir Arthur Savile's Crime, opera in 1 bedrijf, 8 scènes, **1991**.

Hirschfeld, Caspar René (Wernigerode, 1965) – Duitse componist, danser en violist

Bianca, opera in 1 bedrijf voor 3 solisten en orkest (libretto C. R. Hirschfeld naar A *Florentine Tragedy*), op. 30; première Salzburg, Salzburger Festspiele, 16 augustus **1991**.

Johnson, Douglas B. (Oakland, CA, 1949) – Amerikaanse componist, violist en dirigent

Suite from the Birthday of the Infanta, **1991**.

Kobekin, Vladimir (Berezniki, 1947) – Russische componist

Schastliviy prints [*The Happy Prince*], kameropera in 1 bedrijf, (libretto Aleksej Parin); première Sverdlovsk, Lunacharsky Theatre, **ca. 1991**.

Swann, Donald (Llanelli, Wales, 1923 – Londen, 1994), Britse componist, auteur en uitvoerder

“The Harlot’s House” en “The Ballad of Reading Gaol, fragmenten”, in: *The Poetic Image. A Victorian Song Cycle for Medium Voice and Piano. Eleven Settings*, **1991**.

Casson, Sue (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Britse singer-songwriter

The Happy Prince, musical (script & liedteksten S. Casson), 1992; première Buxton, Opera House, 20 april **1992**.

Newman, Maria (Los Angeles, CA, 1962) – Amerikaanse componiste, dirigente en muzikante

The Happy Prince, voor viool en recitant, **ca. 1992**.

The Nightingale and the Rose, voor viool en recitant, **1992**.

Rzewski, Frederic (Westfield, Massachusetts, 1938) – Amerikaanse componist

De Profundis, voor sprekende pianist, **1992**.

Shohat, Gil (Tel-Aviv, 1973) – Israelische componist en dirigent

The Nightingale and the Rose, muzikale fantasie in 1 bedrijf (libretto G. Shohat), voor recitant, sopraan, koor, hobo en strijkers, **1992**.

Underwood, William (Arkansas, 1940) – Amerikaanse componist en dirigent

Dorian Gray, opera in 2 bedrijven (libretto J. Patrick Adcock), 1989; première Arkadelphia, AR, Henderson State University, Department of Music, Russell Fine Arts Recital Hall, 12 maart **1992** (concertante uitvoering).

Bowles, Paul (Jamaica, NY, 1910 – Tanger, 1999) – Amerikaanse auteur, dichter en componist
Salomé, toneelmuziek voor synthesizer (voor de productie van Joseph A. McPhillips III); première Tanger, Palais du Marshan, 14 juni **1993**.

Farkas, Ferenc (Nagykanizsa, 1905 – Boedapest, 2000) – Hongaars componist en leraar
“Requiescat”, in: *Orpheus respiciens*, 8 liederen, (S. Csoóri, Petrarca, C.P. Baudelaire, L. de Camoes, R.M. Rilke, A. Machado, O. Wilde, G. de Nerval), voor zangstem en piano, **1993**.

Hannan, Andrew (Plymouth, 1959) – Britse componist, arrangeur en pianist
Canterville. Ein Musical (script Sabine Fromm; liedteksten Andrew Hannan en S. Fromm); première Heilbronn, Theater Heilbronn, 15 september **1993**.

Jenkins, Michael (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Engelse componist en dirigent
The Selfish Giant, musical (script & liedteksten Nigel Williams); première Londen, King's College, **1993**.

Olofsson, Kent (Karlskrona, 1962) – Zweedse componist en gitarist
The Kiss of the Seven Veils, voor sopraan, basklarinet, piano en tape (gebaseerd op *Salomé*), 1993; première Malmö, Academy of Music, 23 oktober **1993**.

Woollen, (Charles) Russell (Hartford, CT, 1923 – Charlottesville, VA, 1994) – Amerikaanse componist
The Birthday of the Infanta. An Opera with Ballet, opera in 3 bedrijven (libretto Mary Ewald); première Washington, DC, Kennedy Center's Terrace Theater, 22 november **1993**.

Firsova, Elena (Sint-Petersburg, 1950) – Russische componiste
Solovey i roza [*The Nightingale and the Rose*], kameropera in 1 bedrijf in 5 scènes (libretto E. Firsova naar Wilde en 4 gedichten van Christina Rossetti), voor 3 solostemmen, gemengd koor en instrumentaal ensemble, op. 46, 1991; première Londen, Almeida Theatre, 8 juli **1994**.

Hirschfeld, Caspar René (Wernigerode, 1965) – Duitse componist, danser en violist
Der Junge König, ein musikalisches Märchen nach Motiven von Oscar Wilde, opera voor kinderen (libretto Tino Blazejewski), op. 41; première Senftenberg, Theater, **1994**.

Victory, Gerard (Dublin, 1921 – Dublin, 1995) – Ierse componist
Seasons of Eros. Nine Poems of Oscar Wilde, voor bariton en piano, 1991; première Dublin, National Concert Hall, John Field Room, 26 februari **1994**.

- Deutsch, Herbert A. (Baldwin, NY, 1932) – Amerikaanse componist, auteur en professor em.
Dorian, multimedia-opera (libretto Robert Kastenbaum naar *The Picture of Dorian Gray* en *Ballad of Reading Gaol*), ca. 1994; première Long Island, New York, Hofstra University, 3 februari **1995**.
- Dykstra, Ted (Chatham, ON, 1961) – Canadese toneelauteur, acteur, regisseur
Dorian, rockmusical (liedteksten Steven Mayoff), workshops in 1987, 1996, 1997, opname **1995**.
- Newman, Maria (Los Angeles, CA, 1962) – Amerikaanse componiste, dirigente en muzikante
The Selfish Giant, voor viool en recitant, **ca. 1995**.
The Birthday of the Infanta, voor strijkkwartet, **ca. 1995**.
The Birthday of the Infanta, ballet in 9 scènes, voor strijkkwartet, **ca. 1995**.
- Van Haren, André (Zevenaar, 1963) – Nederlandse componist
Requiescat, lied, voor gemengd koor en piano, **1995**.
- Drenikov, Andrei (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Bulgaars componist
The Canterville Ghost, toneelmuziek, ca. **1996**.
- Heucke, Stefan (Gaildorf, Baden-Württemberg, 1959) – Duitse componist
Der selbstsüchtige Riese, Märchen für Sprecher und Orchester nach Oscar Wilde (Duitse vertaling Hannelore Neves), op. 20, 1994; première Bochum, **1996**.
- Komulainen, Juhani (Jämsänköski, 1953) – Finse componist
Fantaisies Décoratives, voor 2 sopranen, 2 alten, 2 tenoren en 2 bassen, **1996**: Le Panneau, Les Ballons.
- Levinson, Gary David – Amerikaanse componist en muzikant
Dorian Gray, musical (script Allan Rieser en Don Price; liedteksten A. Rieser); première New York, Judith Anderson Theatre, 17 september **1996**.
- Liebermann, Lowell (New York, 1961) – Amerikaanse componist, dirigent en pianist
The Picture of Dorian Gray, opera in 2 bedrijven (libretto L. Liebermann), op. 45, 1995; première Monte Carlo, Opéra de Monte-Carlo, Salle Garnier, 8 mei **1996**.
- Meyniac, Sylvain (Bordeaux, 1970) – Franse auteur, componist en regisseur
Le Portrait de Dorian Gray, toneelmuziek (voor de productie van Thomas Le Douarec); première Parijs, Théâtre Rive Gauche, **1996**.
- Müller-Wieland, Jan (Hamburg, 1966) – Duitse componist

Die Nachtigall und die Rose, kameropera in 1 bedrijf (Duits libretto Hannelore Neves), voor 7 zangers en 7 instrumentalisten, 1996; première Darmstadt, Staatstheater, 20 december **1996**.

Prado, Luis (San Juan, 1968) – Puerto Ricaanse componist en pianist

The Nightingale and the Rose, opera in 1 bedrijf; première Philadelphia, Curtis Institute of Music Opera Theatre, 22 maart **1996**.

Purvis, Robert (Nieuw-Zeeland, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Nieuw-Zeelandse componist en dirigent

The Happy Prince, muziale adaptatie, **1996**; onuitgevoerd.

Condé, Gérard (Nancy, 1947) – Franse componist

La Chouette enrhumée, opéra pour petites et grandes personnes inspiré du conte d'Oscar Wilde "Le Géant Egoïste", opera in 1 bedrijf en 7 taferelen, (libretto Sugeeta Fribourg); première Parijs, Théâtre Pépinière-Opéra, 11 februari **1997**.

Flush, Paul (Newcastle, 1950) – Engelse jazzmuzikant en componist

Canterville Ghost, musical (adaptatie Paul Stebbings en Phil Smith); première Karlstadt, Zweden, **1997**.

Heucke, Stefan (Gaildorf, Baden-Württemberg, 1959) – Duitse componist

Der Glückliche Prinz, 21 leichte Klavierstücke zu dem Märchen von Oscar Wilde, op. 28, 1997; première Altenberge, **1997**.

Ionatos, Angélique (Athene, 1954) – Griekse muzikante

La Statue Merveilleuse, kleine opera voor kinderen (naar *The Happy Prince*), orkestratie door Christian Boissel, 1997; première, Cannes, Palais des Festivals de Cannes, **1997**.

McAuliffe, Mary (Cork, 1947) – Ierse componiste

The Selfish Giant, kinderopera (libretto M. McAuliffe), 1995; première Dublin, National Concert Hall, 13 december **1997**.

Morrison, Greg (1965) – Canadese componist en auteur

The Age of Dorian, musical (script G. Morrison); première Toronto, Artword Theatre, 2 mei **1997**.

Reeves, David (Sydney, 1943) – Australische componist, dirigent en organist

Dorian Gray, musical (script & liedteksten D. Reeves); première Londen, Arts Theatre, 1 oktober **1997**.

Reise, Jay (New York, 1950) – Amerikaanse componist

The Selfish Giant, choreografisch symfonisch gedicht, **1997**.

- Reyes, Edward (VS, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Amerikaanse componist en gitarist
Dorian Gray, musical (script & liedteksten Tom Sheehan); première Fort Collins, CO, Open Stage Theatre, **1997**.
- Rorem, Ned (Richmond, Indiana, 1923) – Amerikaanse componist en auteur
 “Requiescat”, in: *Evidence of things Not Seen*, 36 liederen voor sopraan, alt, tenor, bariton en piano, **1997**.
- Shohat, Gil (Tel-Aviv, 1973) – Israelische componist en dirigent
The Happy Prince, muzikaal verhaal in 1 bedrijf (libretto G. Shohat), voor solist, koor, fluit en piano, **1997**.
- Turina, Jose Luis (Madrid, 1952) – Spaanse componist
Homenaje a Oscar Wilde, strijkkwartet, **1997**, herz. voor strijkorkest 2004: El gigante egoísta [*The Selfish Giant*], El ruiseñor y la rosa [*The Nightingale and the Rose*], El fantasma de Canterville [*The Canterville Ghost*], El ruiseñor egoísta de Canterville.
- Biggs, John (Los Angeles, CA, 1932) – Amerikaanse componist
Ernest Worthing, komische kameropera in 3 bedrijven (libretto J. Biggs naar *The Importance of Being Earnest*); première Ventura Collega, Ventura, CA, 7 augustus **1998**.
- Comitas, Alexander (Sneek, 1957) – Nederlandse componist, dirigent en pianist
Dawn, voor gemengd koor a capella, op. 11 nr. 1, 1983; première Wijk bij Duurstede, Nederland, Grote Kerk, 24 januari **1998**: La Fuite de la Lune, The Harlot’s House, Le Réveillon.
- Ford, Joseph Dillon (Americus, GA, 1952) – Amerikaanse componist en auteur
A House of Pomegranates, 4 pianostukken, **1998**: The Young King, The Birthday of the Infanta, The Fisherman and His Soul, The Star-Child.
- Miller, Charles – Engelse componist
Canterville Ghost, musical (script & liedteksten Peter Quilter), **1998**.
- Purvis, Robert (Nieuw-Zeeland, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Nieuw-Zeelandse componist en dirigent
The Remarkable Rocket, muzikale adaptatie (liedteksten Kate Dove), 1997-**1998**; onuitgevoerd.
- Sled, Bruce (British Columbia, 1975) – Canadese componist
The Nightingale and the Rose, opera; première Vancouver, Chan Center for the Performing Arts, november **1998**.

- Berg, Christopher (Detroit, 1949) – Amerikaanse componist, dirigent en pianist
Two Oscar Wilde Sonnets, liederen, voor zangstem en piano; première New Haven CT, Yale University, oktober **1999**: Theoretikos, Sonnet to Liberty.
- Gregson, Edward (Sunderland, 1945) – Engelse componist
The Dance, Forever The Dance, voor mezzosopraan, gemengd koor en orkest (teksten E. Gregson, Lord Byron, Lewis Carroll, O. Wilde en W.H. Auden), 1999; première Hertfordshire, St Albans Cathedral, 4 december **1999**.
- Morgan, David Sydney (Ewell, 1932) – Brits-Australische componist, muziekpedagoog, dirigent, hoboïst en althoboïst
Canti sacri e profane, 5 liederen voor gemengd koor en brasskwartet, **1999**: Easter Day, My Voice, Requiescat, In the Forest, San Miniato.
- Parker, Jim (Hartlepool, 1934) – Britse componist
Oscar Wilde: Symphony in Yellow, symfonie voor recitanten en orkest, **1999**. Bevat de bewegingen: Opening, Symphony in Yellow, Le Jardin des Tuileries, Dance, The Harlot's House, Reading Gaol.
- Pasatieri, Thomas (New York, 1945) – Amerikaanse componist en pianist
Three Poems of Oscar Wilde, 3 liederen, voor bariton en piano, 1998; première **1999**: Hélas, The Harlot's House, Requiescat.
- Wakely, Laura – Engelse componiste (ex-Oxford studente)
The Selfish Giant, opera (libretto Alice Wakely); première Oxford, Magdalen College Auditorium, 5 juni **1999**.
- Muldrow, Henry (Raleigh, NC, 1954) – Amerikaanse zanger en componist, residerend in Nederland
A Symphony of Sorrow, 4 teksten van *The Duchess of Padua* voor zangstem, piano en fluit, cd-opname **1999**: I have it not; What if I do not speak at all?; Guilty; Will you not say you love me?
Lieder, onder meer op teksten van Wilde: I remember; By the Arno; Ask of the Seabird. Does it all seem a Dream; Will you not say you love me; The Storm; Impression du Matin; La Bella Donna della Mia Mente.
- Wiseman, Debbie (Londen, 1963) – Engelse componiste
The Devoted Friend, toneelmuziek, voor verteller en orkest, **1999**.
The Nightingale and the Rose, toneelmuziek, voor verteller en groot orkest, **1999**.
The Selfish Giant, toneelmuziek, voor verteller en groot orkest, **1999**.
- De Arquer, Luis (Barcelona, 1965) – Spaanse componist en pianist

Música para un Viaje, pianosuite, **2000**: Preludio, Historias del Mar, Detrás de la Colina, Mañana, Boceto Español, El Principe Feliz [*The Happy Prince*].

Böhmer, Wolfgang (Westfalen, 1959) – Duitse componist

Der glückliche Prinz. Ein musikalisches Märchen nach Oscar Wilde, kindermusical (script Peter Lund); première Berlijn, Neuköllner Oper, 23 maart **2000**.

Bryski, Larisa (Sacramento, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Amerikaanse singer-songwriter en componiste

The Selfish Giant, muzikaal sprookje voor kinderen (libretto Kristin Walter, liedteksten Larisa Bryski); première New York, Vital Theatre Company, 8 januari **2000**.

Downey, Cloud, Andrew Macdonald en Russel Penn

Serenade for Salome, toneelmuziek (voor de productie *Femme Fatale*, *The Fable of Salome* door Cloud Downey; op *La Bella Donna Della Mia Mente*); première Londen, Cockpit Theatre, 15 november **2001**.

Gleaves, Richard (1968) – Amerikaanse componist en librettist

Dorian, musical (script & liedteksten R. Gleaves); staged reading Goodspeed-at-Chester, 21 december 1997; première Chester, CT, Norma Terris Theatre, 11 mei **2000**.

Lehmkuhl, Vance (ca. 1962) – Amerikaanse componist

Ernest, musical (script & liedteksten Gayden Wren); première New York, Jose Quintero Theatre, 30 juni **2000**.

Steiner, Isaac (1953) – Israelische componist, dirigent en pianist

The Picture of Dorian Gray, opera-musical (libretto I. Steiner); première Praag, Státní Opera Praha, 14 mei **2000**.

Sukkarieh, Haitham (Irbid, 1966) – Jordaanse componist en dirigent

Salome, toneelmuziek (voor de productie van Hussein Nafeh), **2000**.

Xanthoulis, Nikos (Larissa, 1962) – Griekse componist en trompettist

O egoistis gigantas, kinderopera, (libretto & liedteksten Maria Bourani); première Kalamáta, Kalamáta Municipal Theater, **2000**.

Silverman, Faye-Ellen (New York, NY, 1947) – Amerikaanse componist

Wilde's World, voor tenor, altviool, en gitaar (op *To L.L.*), 2000; première New York, 3 maart **2001**.

Gregoropoulos, Steve (New London, CT, 1958 –) Amerikaanse componist en muzikant

The Selfish Giant, ballet in 2 bedrijven, voor een reuzenpop, 17 dansers en kamerorkest, **2001**.

Holmes, Rupert (Northwich, Engeland 1947) – Engelse songwriter, componist, muzikant en auteur

The Picture of Dorian Gray, musical (adaptatie R. Holmes); première 4 februari **2001**.

McGlashan, Don (Auckland, 1959) – Nieuw-Zeelandse zanger, songwriter en componist & Besser, Jonathan (New York, 1949) – Amerikaanse componist en pianist

The Selfish Giant. A Pocket Operetta with the Hiccups (libretto Warwick Broadhead), **2001**.

Zaninelli, Luigi (Raritan, NJ, 1932) – Amerikaanse componist en muziekpedagoog

Wonderful Wilde. Five Pithy Pieces for Unaccompanied Mixed Chorus, voor gemengd koor, **2001**: *The Old Believe Everything* (Phrases and Philosophies for the Use of the Young), *Only the Shallow Know Themselves* (Phrases and Philosophies for the Use of the Young), *Public Opinion Exists Only Where There Are No Ideas* (A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated), *Those Whom the Gods Love Grow Young* (A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated), *To Love Oneself is the Beginning of a Life-Long Romance* (An Ideal Husband and Phrases and Philosophies for the Use of the Young).

Arden, Leslie (Beverly Hills, CA, 1957) – Canadese componiste en librettiste van vooral musicals

The Happy Prince, musical in 1 bedrijf (script & liedteksten L. Arden); première Toronto, Lorraine Kimsa Theatre for Young People, **2002**.

Bennetts, Veronica – Britse componiste en directeur aan de Stagecoach Theatre Arts, UK en Ierland

The Selfish Giant, musical, (uitgegeven door Dramatic Lines, Twickenham, in: *Introducing Oscar. The Selfish Giant and The Happy Prince*), **2002**.

Brown, H. Russ (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Amerikaanse acteur, regisseur, theaterauteur en -pedagoog

The Selfish Giant, musical (libretto & liedteksten H.R. Brown; orkestratie Justin Nabors); première Columbia, Missouri, Launer Auditorium, Columbia College, 11 december **2002**.

Covino, Peter jr. (North Brunswick, NJ, 1948) – Amerikaanse componist, dirigent en muziek-uitgever

The Portrait, musical (liedteksten Jon Huber naar *The Picture of Dorian Gray*), **2002**.

Heucke, Stefan (Gaildorf, Baden-Württemberg, 1959) – Duitse componist

Der selbstsüchtige Riese, Märchen für Sprecher und Klavier zu vier Händen (Duitse vertaling Hannelore Neves), op. 20a, 2002; première Bad Salzuflen, **2002**.

Jeffries, Chris (Connecticut, 1965) – Amerikaanse componist en toneelauteur

Vera Wilde, musical (script & liedteksten C. Jeffries, vrij naar *Vera; or, The Nihilists*); première Seattle, Empty Space Theatre, **2002**.

Mellon, James J. – Amerikaanse auteur en componist, tegenwoordig spiritueel leider en Scott DeTurk – Amerikaanse componist

Dorian, musical (script J.J. Mellon en Duane Poole; liedteksten J.J. Mellon en S. DeTurk), 1999; staged reading Culver City, Los Angeles, Arcade Theatre, lente 1999; première Denver, Denver Center's Temple Buell Theatre, 12 september **2002**.

Morris, David (Sea Lake, Victoria, 1964) – Australische componist

Impressions, voor mezzosopraan, piano, viool ad lib. (enkel in 1 & 2), **2002**: Les Silhouettes, La Fuite de la Lune, Le Réveillon, Le Jardin, La Mer.

Schneider, Enjott (Weil am Rhein, 1950) – Duitse componist en muzikwetenschapper

Das Salome-Prinzip, kameropera (libretto E. Schneider naar oorspr. Franse tekst), 1982-1983; première Gelsenkirchen, Musiktheater im Revier, 3 maart **2002**.

Tsuji, Yukio (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Japanse-Amerikaanse componist en muzikant

Salome. The Reading, toneelmuziek (voor de productie van Estelle Parsons); première Brooklyn, New York City, *St. Ann's Warehouse*, 12 november 2002.

Weber, Bettina (Frankfurt am Main, 1971) – Duitse componiste

Der Geburtstag der Infantin, opera in 1 bedrijf (libretto B. Weber); première Gelnhausen, Stadthalle, 18 september **2002**.

Amanuma, Yuuko (Saitama, 1955) – Japanse componiste en dirigente

Die Rose und die Nachtigall, kameropera (libretto Holger Pototzki); première Magdeburg, Theater Magdeburg, 30 augustus **2003**.

Hild, Rudolf (Eisenach, 1961) – Duitse componist en arrangeur

Oscar-Wilde-Lieder, (adptatie Josef Ludwig Pfitzer), op. 149; première München, **2003**: Lied des Baumes, Lied des Riesen, Lied des Knaben, Lied der Nachtigall.

Müller, Mathias (Basel, 1966) – Zwitserse componist en klarinettist

Seelenmeer oder Der Fischer und seine Seele, muziektheater voor verteller, fluiten en piano, 2001-**2003**.

Perkins, David (ca. 1955) – Engelse componist, muzikant en arrangeur

The Happy Prince. A Children's Musical (script & liedteksten D. Perkins en Caroline Dooley); première Guildford, Yvonne Arnaud Theatre, **2003**.

The Selfish Giant. A Children's Musical (script & liedteksten D. Perkins; aanvullende liedteksten Caroline Dooley), ca. **2003**.

Haydock, Neil en Julie Palmer

Wilde Times. A New Musical Theatre Show based on Stories for Children by Oscar Wilde, kindermusical (adaptatie Kate Betts; liedteksten Leighton Evans); première Chichester, Minerva Theatre, Chichester Festival Theatre, **2004**.

Leach, Rachel (Sheffield, 1957) – Engelse componiste en muziekpedagoge
Selfish Giant, kinderopera, 2004; première Sheffield, februari **2004**.

Marini, Giovanna (Rome, 1937) – Italiaanse muzikante en musicologe
De Profundis, muzikale adaptatie, **2004**.

Wilson, Sheila (1958) – Engelse componiste
The Selfish Giant. A Musical Adaptation of Oscar Wilde's Classic Children's Story, 9 liederen, (uitgegeven door Redhead Music Ltd., Marlow, Buckinghamshire) **2004**.

Cleary, Siobhán (Dublin, 1970) – Ierse componiste
The Dole of the King's Daughter, lied, voor zangstem, strijkkwartet en tape, **2005**.

Monterisi, Sergio (Barletta, 1970) – Italiaanse componist en dirigent
Il gigante egoista [The Selfish Giant], favola in musica, kinderopera, **2005**.

Rivers, Lucy (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Welshe actrice, muzikante, auteur en componiste
The Selfish Giant, musical voor kinderen (script Phil Clark; liedteksten L. Rivers); première Cardiff, Sherman Theatre Company, **2005**.

Albrecht, Henrik (Köln, 1969) – Duitse componist
Das Gespenst von Canterville, hoorspel voor kinderen (Duitse tekst Wolf Harranth), **2006**.

Amato, Silvio (Catania, 1961) – Italiaanse componist en pianist
Il principe felice [The Happy Prince], muzikale fabel voor verteller en kamerorkest, **2006**.

Bachlund, Gary (Los Angeles, CA, 1947) – Amerikaanse zanger en componist
Fantaisies Décoratives, liederen, voor sopraan en piano, **2006**: Le Panneau, Les Ballons.
“The Harlot's House”, lied, voor middenstem en piano, **2006**, in: *Fifty-Five Songs*.

Bulanova, Elena (Leningrad, ca. 1960) – Russische pianiste en arrangeur
Lady Windermere's Fan. Musical Comedy about a Good Woman (liedteksten Dmitry Konstantinov), ca. **2006**; première The State Saint-Petersburg Drama Theatre.

Devolder, Hervé – Franse componist, regisseur en acteur
L'Importance d'être constant, toneelmuziek (voor de productie van Pierre Laville); première Parijs, Théâtre Antoine, 8 september **2006**.

Dodgson, Paul (na 1950) – Engelse componist, schrijver, radiomaker en docent

A Woman of no Importance, toneelmuziek; Salisbury, Salisbury Playhouse, 2 november **2006**.

Gould, Jenny (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Britse componiste, pianiste en dirigente
The Nightingale and the Rose, kameropera (libretto J. Gould); première Londen, The Helen Roy Musical Theatre and Opera Workshop, St. Cyprian's Church, 1 december **2006**.

Marini, Giovanna (Rome, 1937) – Italiaanse muzikante en musicologe
La ballata del carcere di Reading, muzikale adaptatie (vertaling en adaptatie Elio De Capitani en Umberto Orsini), 2004; première Rome, Teatro di Elisio Roma, 16 mei **2006**.

Pavlíček, Michal (Praag, 1956) – Tsjechische gitarist en componist
Obraz Doriana Graye [*The Picture of Dorian Gray*], musical (Tsjechische teksten J. Sahara Hedl); première Praag, 18 februari **2006**.

Rivers, Lucy (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Welshe actrice, muzikante, auteur en componiste
The Happy Prince, musical voor kinderen (script Phil Clark); première Cardiff, Sherman Theatre Company, **2006**.

Rudland, Oliver (Leeds, 1983) – Britse componist en dirigent
The Nightingale and the Rose, opera in 1 bedrijf (libretto O. Rudland), 2005-2006; concertante première Londen, Royal College of Music, 6 juli **2006**, scenische première Leeds, Leeds Youth Opera, 9 juli 2008.

Ward, Martin (Cambridge, 1970) – Engelse componist
The Canterville Ghost, ballet; première Londen, New Wimbledon Theatre, English National Ballet, mei **2006**.

Barnum, Eric William (Crookston, MI, 1979) – Amerikaanse componist
Requiescat, voor koor; (uitgegeven) **2007**.

Cervetti, Sergio (Dolores, 1941) – Uruguayaanse componist, residerend in de Verenigde Staten
Elegy for a Prince. A Lyric Metaphor, opera in 2 bedrijven (libretto Elizabeth Esris naar *The Happy Prince*); première van enkele fragmenten, New York, Skirball Center for the Performing Arts, New York University, 12 mei **2007**.

Rivers, Lucy (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Welshe actrice, muzikante, auteur en componiste
The Devoted Friend, musical voor kinderen (script Phil Clark); première Cardiff, Sherman Theatre Company, **2007**.

Sheng, Bright (Shanghai, 1955) – Amerikaans-Chinese componist, dirigent en pianist
The Nightingale and the Rose, ballet (voor de choreografie van Christopher Wheeldon), 2006; première New York, New York State Theater, Lincoln Center, 8 juni **2007**.

- Snyder, Audrey (Oregon, 1953) – Amerikaanse componiste, arrangeur en uitgever
The Flight of the Moon [La Fuite de la Lune], voor gemengd koor en piano ad lib.,
 (uitgegeven) **2007**.
- Stamm, Hans-André (Leverkusen, 1958) – Duitse componist en organist
Das Sternenkind, sprookjesopera (libretto Alexander Nitzberg); première Bonn, T-Mobile
 Forum, 2 december **2007**.
- Ternes, Tina (Kaiserslautern, 1969) – Duitse muzikante en componiste
Das Gespenst von Canterville, musical (script Matthias Löscher), op. 46, 2006-**2007**; première
 Ludwigshafen, Theodor-Heuss-Gymnasium.
- Xanthoulis, Nikos (Larissa, 1962) – Griekse componist en trompettist
The Happy Prince, symfonische vertelling voor symfonisch orkest, sopraan, bariton en
 recitant, **2007**.
- Zaninelli, Luigi (Raritan, NJ, 1932) – Amerikaanse componist en muziekpedagoog
Speak gently..., voor percussiekwartet (gebaseerd op *Requiescat*), **2007**.
- Beckett, Ronald (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Canadese componist en dirigent
Reading Gaol, lied, voor zangstem en piano, **2008**.
- Bossel, Jean-Claude (Vevey, 1957) – Zwitserse interdisciplinaire artiest en producent
Le portrait de Dorian Gray, toneelmuziek (voor de productie van Bernard Novet); première
 Servion, Théâtre Barnabé, 5 september **2008**.
- Bowser, Randy (1950) – Amerikaanse componist, regisseur en acteur
Dorian the Remarkable Mister Gray. A Portrait in Music, musical (script & liedteksten R.
 Bowser); première Salem, Oregon, Pentacle Theatre, 18 april **2008**.
- Davies, Terry (Sussex, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Engelse componist en dirigent
Dorian Gray, ballet (voor de choreografie van Matthew Bourne), 2008; première
 Edinburgh, King's Theatre, Edinburgh International Festival, 22 augustus **2008**.
- Davies, Victor (Winnipeg, 1939) – Canadese componist, pianist en dirigent
Earnest, the Importance of Being, operette in 2 bedrijven (libretto Eugene Benson);
 première Toronto, Toronto Operetta Theatre, 22 februari **2008**.
- Henesy, Mike
Salome, toneelmuziek (voor de productie van Lesley Willis en Michael McGreevy);
 première Alton, The Maltings Centre, 2 augustus **2008**.

- Hwang, Nick (Hsinchu, Taiwan, ca. 1985) – Taiwanese componist en digitale media-artiest
The Importance of Being Earnest, toneelmuziek voor fluit, cello en piano; Baton Rouge, LA, LSU Lab Theatre, 13 oktober **2008**.
- Lindemann, Anna – Amerikaanse componiste, biologe en artieste
Salome, toneelmuziek voor hobo en cello & orgel en bariton, **2008**.
- Kangeroo Court onder leiding van artistiek directeur Neil McCurley (1964) – Britse regisseur
The Picture of Dorian Gray, musical; première Chiswick, Londen, Tabard Theatre, 21 oktober **2008**.
- Patton, Jim and Dee – Amerikaanse singer-songwriters
The Selfish Giant, rockopera, 2005-**2008**.
- Paus, Marcus (Oslo, 1979) – Noorse componist en gitarist
The Canterville Ghost, voor verteller en strijkkwartet, **2008**.
- Pennese, Matteo (Verona, 1966) – Italiaanse muzikant, componist en videokunstenaar
De Profundis, multimediale adaptatie (adaptatie Claudio Marconi en M. Pennese; muziek M. Pennese met Walter Prati), **2008**.
- Rathbone, Jonathan (Coventry, 1957) – Engelse componist, arrangeur, zanger en koorleider
The Ballad of Reading Gaol, voor recitant en orkest; première Walthamstow, St Albans Cathedral, 2008.
- Smith, Michael (South Orange, NJ, 1941) – Amerikaanse componist en singer-songwriter
The Selfish Giant, toneelmuziek voor poppentheater, **2008**.
- Van Kerchove, Bart (Lokeren, 1976) – Belgische componist en pianist
De verjaardag van de infante, muziektheater voor verteller, piano, klarinet en viool, 2007; première Berlare, CC Stroming, 15 oktober **2008**.
- Weber, Bettina (Frankfurt am Main, 1971) – Duitse componiste, zangeres en zangpedagoge
Die Liebe der Nachtigall, kameropera in 3 bedrijven (libretto B. Weber naar *The Nightingale and the Rose* van O. Wilde en het Russische volkssprookje *Der Spielmann und die Nachtigall*), 1992-2007; première Siegburg, Stadtmuseum Siegburg, 20 september **2008**.
- Baake, Angelika (1966) – Duitse pianiste, muziekdocente en componiste & Thomas Poppendieck (1979) – Duitse muzikant en componist
Dorian. Das Musical, musical (adaptatie Gernot Neppert; lieder teksten A. Baake en T. Poppendieck); première Hamburg, Helms-Saal, 23 april **2009**.
- Bachlund, Gary (Los Angeles, 1947) – Amerikaanse zanger en componist

In the Forest, lied, voor bariton en piano, **2009**.
Requiescat, lied, voor bariton en piano, **2009**.

Brooks, Richard (New York, NY, 1942) – Amerikaanse componist en musicoloog
Impressions, 2 liederen voor hoge zangstem en piano, 2009; première New York, Renee Weiler Concert Hall, Greenwich House Music School, 17 december **2009**: *Les Silhouettes*, *La Fuite de la Luna*.

DeCesare, Stephen (Providence, RI, 1969) – Amerikaanse componist, arrangeur en performer
The Selfish Giant, musical (script & liedteksten S. DeCesare), **2009**.

Evans, Joe – Engelse hedendaagse componist en muzikant
Dorian Gray Ruby, muziektheater (adaptatie Linnie Reedman; liedteksten J. Evans); première Londen, Leicester Square Theatre, 9 januari **2009**; hernomen als *The Extraordinary Cabaret of Dorian Gray*, Londen, Leicester Square Theatre, 16 maart 2010.

Fine, Elaine (Cleveland, OH, 1959) – Amerikaanse componiste en fluitiste
In the Gold Room, lied, voor mezzosopraan, fluit (of cello) en piano, **2009**.

Kramer, Laura M. (Minersville, PA, 1984) – Amerikaanse componiste, saxofoniste en lerares
An Ideal Husband, toneelmuziek; première Bloomington, IN, Lee Norvelle Theatre and Drama Center (Indiana University's Department of Theatre, Drama and Contemporary Dance), 27 februari **2009**.

Monterisi, Sergio (Barletta, 1970) – Italiaanse componist en dirigent
Le géant égoïste, kinderopera, Franse versie; première Nice, Opéra de Nice, 14 april **2009**.

Rudland, Oliver William (Leeds, 1983) – Britse componist en dirigent
The Fisherman and His Soul. An Operatic Scene for Soloists, Chorus and Chamber Orchestra, 2008; première Cambridge, Great Saint Mary's Church, Kings Parade, 27 februari **2009**: prelude en eerste scène.

Al-Raad, Miranda (China, 1988) – Ierse componiste
La Bella Donna della Mia Mente, lied, voor zangstem en gitaar, **2010**.
The Dole of the King's Daughter, lied, voor zangstem en gitaar, **2010**.
La Mer, lied, voor zangstem en gitaar, **2010**.
The New Remorse, lied, voor zangstem en gitaar, **2010**.
San Miniato, lied, voor zangstem en gitaar, **2010**.
The thrue Knowledge, lied, voor zangstem en gitaar, **2010**.
Under the Balcony, lied, voor zangstem en gitaar, **2010**.

Brown, Timothy (1959) – Amerikaanse componist en pianist
The Happy Prince, ballet, voor kamerorkest, **2010**.

Goeller, Dan (ca. 1973) – Amerikaanse componist

The Selfish Giant, toneelmuziek, voor verteller en symfonieorkest, **2010**.

Nelson, Jan Mary (VS, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Amerikaanse actrice, script- en songwriter

Lady Windermere's Fan, musical (script David Eggebrecht en J.M. Nelson; liedteksten J.M. Nelson), 2009; première Milwaukee, WI, Raabe Theatre, 5 november **2010**.

Raynaud, Philippe (1956) – Franse componist, instrumentalist en muziekpedagoog

Le Géant égoïste, opera (libretto Olivier Schneebeli); première Parijs, Auditorium Saint-Germain, **2010**.

Starke, Michael (Pegnitz, Oberfranken, 1969) – Duitse componist

Die Nachtigall und die Rose, kameropera in 4 bedrijven (libretto M. Starker naar *The Nightingale and the Rose* van O. Wilde en het *Liebesgedicht* van Wolfgang Borchert), 2005-2008; première Bayreuth, Evangelisches Gemeindehaus Bayreuth, 6 november **2010**.

Stewart, Douglas – Amerikaanse componist

The Happy Prince, musical; première Monroe MI, Monroe County Community College, 16 april **2010**.

Barry, Gerald (Clarecastle, Count Clare, Ierland, 1952) – Ierse componist

The Importance of Being Earnest, opera in 3 bedrijven (libretto G. Barry), 2009-2010; Los Angeles, Walt Disney Concert Hall, 7 april **2011**.

Brody, Jeffrey (Massachusetts, 1950) – Amerikaanse componist, dirigent, pianist en organist

The Picture of Dorian Gray, opera (libretto James M. Saslow); première Needham, MA, Longwood Opera, 3 juni **2011**.

Corbet, Stefan (ca. 1981) – Franse muzikant, componist en acteur

The Picture of Dorian Gray, toneelmuziek (voor de productie van Thomas Le Douarec naar de geannoteerde en ongecensoreerde editie door Nicholas Frankel [2011]); première Avignon, Buffon Théâtre, 8 juli **2011**.

DeCesare, Stephen (Providence, RI, 1969) – Amerikaanse componist, arrangeur en performer

The Picture of Dorian Gray: the Musical, musical (script & liedteksten S. DeCesare), 2005; pre-Broadway reading en workshop in Princeton, IL, in Festival 56, augustus 2006; première Kingston, RI, Courthouse Center for the Arts, 26 maart **2011**.

Foster, Grant (Sydney, 1945) – Australische componist en pianist

The Ballad of Reading Gaol, lied, voor zangstem en piano; opname 15 augustus **2011**.

Goertzen, John (Yakima, WA, 1990) – Amerikaanse componist, dirigent en bas-bariton

My Voice, voor gemengd koor, (uitgegeven) **2011**.

Kaye, Laurence 'Loz' (Chelmsford, Essex, 1970) – Britse componist, muzikant en leraar
The Birthday of the Infanta, toneelmuziek; première St Albans, Trestle Arts Base, 2 maart **2011**.

McGuinness, Adam en Zia Moranne (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Britse componisten, muzikanten en pedagogen
The Importance of Being Earnest, musical (script en liedteksten Douglas Livingstone); première Hammersmith, Riverside Studios, 7 december **2011**.

Mora, Francesc – Spaanse componist, dirigent en pianist
El Crim de Lord Arthur Savile, musical (teksten Rubèn Montañá en Toni Sans), première Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, 1 december **2011**.

Brody, Jeffrey (Massachusetts, 1950) – Amerikaanse componist, dirigent, pianist en organist
Dorian Gray, suite voor bariton, orgel en orkest, 2012.

Diaconu, Răzvan Alexandru (Boekarest, 1985) – Roemeense componist en regisseur
Salomé, musical (script & liedteksten Victor Valgard); première Boekarest, Teatrul Masca, 12 januari **2012**; première Franse versie Parijs, Théâtre de la Reine Blanche, 22 december 2013.

Donez, Arnaud (tweede helft 20^{ste} eeuw) – Franse muzikant en componist
Le Rossignol et la Rose, ballet, 2012; première Parijs, Le Dansoir Karine Saporta, 14 april **2012**.

Emery, Matthew (London, Ontario, 1991) – Canadese componist
“Requiescat”, lied, in: *Three Songs of Mourning*, voor hoge zangstem en piano, 2011-2012; première maart **2012**: Sweet, bide with me (Eugene Field); Requiescat (O. Wilde); For Broken and Tired am I (Archibald Lampman).

Kennedy, Vincent (Dublin, 1962) – Ierse componist
The Happy Prince, muziektheater (adaptatie en teksten Little John Nee), voor verteller, koor en orkest, 2011; première Letterkenny, An Grianán Theatre, 14 april **2012**.

Mancusi, Guido (Portici, 1966) – Oostenrijks-italiaanse componist en dirigent
Der Traummann, operette in 2 bedrijven (libretto Werner Schneyder naar *An Ideal Husband*), 2009-2010; première Wenen, Volksoper Wien, 21 februari **2012**: fragmenten.

Braun, Casten (Simmern/Hunsrück, 1978) – Duitse componist en muziekpedagoog
“Requiescat”, in: *Spirits of the Dead. Liederzyklus nach Gedichten englischsprachiger Autoren*, 2013; première Luik, 10 juni **2013**.

- Čekovská, Ľubica (Humenné, 1975) – Slovaakse componiste en pianiste
Dorian Gray, opera (libretto Kate Pullinger); première Bratislava, Slowaaks Nationaal Theater, 8 november **2013**.
- Dechtenberg, Lorne (VS, ca. 1983) – Amerikaanse componist en dirigent
Lady Windermere's Fan, musical (script & liedteksten L. Dechtenberg), 2005-2013; première Lexington, KY, Lexington Opera House, 23 augustus **2013**.
- Diamond, Leonard (VS, ca. 1930) – Amerikaanse psychiater, componist en tekstschrijver
Earnest, or What's in a Name?, musical comedy (script & liedteksten L. Diamond naar *The Importance of Being Earnest*), 2004-2013; première New Milford, CT, TheatreWorks New Milford, 12 juli **2013**.
- Donen, Adam (Kaapstad, 1985) – Zuid-Afrikaanse componist, librettist en songwriter
Dorian, ballet, **2013**; opdracht voor het Russian State Orchestra; onuitgevoerd.
- Fister, Roland (Baden-Baden, 1972) – Duitse componist en dirigent
Dorian Gray, musical-opera (libretto R. Fister); première Coburg, Landestheater Coburg, 8 juni **2013**.
- Lange, Marius Felix (Berlijn, 1968) – Duitse componist en violist
Das Gespenst von Canterville, kinder- en familieopera in 2 bedrijven (libretto Michael Frowin); première Zürich, Opernhaus Zürich, 23 november **2013**.
- Nicholls, Callum (Wales, ca. 1993) – Britse compositiestudent
The Picture of Dorian Gray, musical (script & liedteksten C. Nicholls); première Cardiff, Cardiff University Concert Hall, 22 februari 2013.
- Olesen, Thomas Agerfeldt (Aarhus, 1969) – Deense componist en cellist
The Picture of Dorian Gray, choreografische opera (libretto Alasdair Middleton), 2010-2013; première Aarhus, Concert Hall, 22 augustus **2013**.
- Schneid, Tobias PM (Rehau, 1963) – Duitse componist
Das Bildnis des Dorian Gray, ballet; première Augsburg, Theater Augsburg, 1 december **2013**.
- Bertelsmeier, Birke Jasmin (Hilden, 1981) – Duitse componiste
Nachtigall, muziektheater (libretto Nina Dudek & B.J. Bertelsmeier naar *The Nightingale and the Rose*); première Berlin, Deutsche Oper Berlin, 20 juni **2014**.
- Dale-Vickers, Paul (Noord-Engeland, ca. 1974) – Britse componist, muzikant en acteur
De Profundis, musical (liedteksten P. Dale-Vickers); première Londen, Leicester Square Theatre, 1 mei **2014**.

DeCesare, Stephen (Providence, RI, 1969) – Amerikaanse componist, arrangeur en performer
The Happy Prince, musical (script & liedteksten S. DeCesare), **2014**.

Dhondy, Danyal (Londen, tweede helft 20^{ste} eeuw) – Britse componist, arrangeur en altviolist
Das Schlossgespenst und der Geist von Canterville, kinderopera (libretto Kerstin Weiß en Enke Eisenberg); première Marburg, Schloss Marburg, 19 juli **2014**.

Evans, Joe – Engelse hedendaagse componist en muzikant
Lady Windermere's Fan, muziektheater (adaptatie Linnie Reedman); première Londen, King's Head Theatre, 23 augustus **2014**.

Grabowsky, Paul (Lae, Papoea-Nieuw-Guinea, 1958) – Australische pianist en componist
The Nightingale and the Rose, strijkkwartet, 2014; première Eltham, VIC, Montsalvat Barn Gallery, 31 augustus **2014**.

Raymond, Chris (Los Angeles, CA, ca. 1991) – Amerikaanse componist, gitarist en toneelauteur
Dorian's Descent, musical (script C. Raymond, Marco Gomez & Michael Gray; liedteksten M. Gomez & C. Raymond), 2014; première Los Angeles, The MET Theatre, 30 mei **2014**.

Cervetti, Sergio (Dolores, 1941) – Uruguayaanse componist, residerend in de Verenigde Staten
The Remarkable Rocket, suite voor klarinet en piano, 2013; première Sarre-Union, Frankrijk, mei **2015**: *The Birthday of the Infanta*, *The Selfish Giant*, *The Remarkable Rocket*.

Lamboy, Minko (Sofia, 1978) – Bulgaarse componist, pianist en arrangeur
The Fisherman and His Soul, popopera (libretto Ana Topalova); première Sofia, Nationaal Paleis van Cultuur, 19 mei **2015**.

Feeney, Philip (Isle of Wight, 1954) – Britse componist en pianist
Dorian Gray, ballet (adaptatie Michael Pink); première Milwaukee, WI, Pabst Theater, 12 februari **2016**.

Martini, Daniele (Rome, 1977) – Italiaanse componist en saxofonist
Dorian Gray, The Beauty has no Mercy, muziektheater (script, liedteksten en muziek Daniele Martini); première Venetië, Teatro La Fenice, 6 augustus **2016**.

Mayer, Florian (Zwickau, 1974) – Duitse componist en violist
Der Geburtstag der Infantin, danstheater voor kinderen; première Dresden, Societätstheater, 24 april **2016**.

Ungureanu, Mariana (Popeasca, 1974) – Moldavische componiste, residerend in Parijs

Dorian Gray. A Quest for Eternal Youth, kameropera voor 10 instrumenten en contratenor, tenor, bariton en coloratuursopraan (libretto Emmanuel Reibel), 2012-2016; voorziene première Parijs, Auditorium 'Ohana', 23 juni **2017**.

Datum onbekend:

Byutzov, Vladimir – Russische componist

Salomé, toneelmuziek (voor de productie van Konstantin Mardjanov [1872–1933]).

Haynes, Eric W. – Canadese componist

The Happy Prince, muzikale adaptatie.

Dvarionas, Balys (Liepaja, Latvia, 1904 – Vilnius, 1972) – Litouwse componist, pianist en dirigent

Toneelmuziek voor stukken van o.a. O. Wilde.

Jones, Robert William (Oak Park, IL, 1932 – 1997)

Requiescat, lied, voor tenor en piano.

Wilding-White, Raymond (Caterham, Surrey, 1922 – Kewaunee, WI, 2001) – Engels-Amerikaanse componist, fotograaf en digitaal artiest

Requiescat, koorwerk.

Index Auteurs

- Abert, Anna Amalie, 74
Adamo, Mark, 61
Adams, Harry, 81
Adams, John, 94
Adler, Kathleen, 194
Adorno, Theodor, 185, 204
Agerfeldt Olesen, Thomas. *Zie* Olesen, Thomas Agerfeldt
Alain-Fournier, 121
Albrecht, Gerd, 217
Albrecht, Henrik, 92
Albright, Daniel, 3, 75
Alcott, Louisa Mary, 61
Alice, Prinses van Monaco, 43
Allan, Maud, 87, 88
Allen, Graham, 69
Allende, Isabel, 135
Alon, Aaron, 80
Alpaerts, Flor, 87
Altenberg, Peter, 121, 221, 222
Amanuma, Yuuko, 91
Amor, Anne Clark, 46
Andersen, Hans Christian, 155, 160
Anderson, W.E.K., 60
Andrew, Dudley, 68
Anguissola, Lucia, 193
Anguissola, Sofonisba, 193
Arapov, Boris Alexandrovitsj, 95
Archer, Willem, 28
Arden, Leslie, 91
Arendt, Wilhelm, 161
Argento, Dominick, 274
Ariès, Philippe, 130, 132, 133, 134, 225
Ariosto, Ludovico, 59
Asquith, Margot, Countess of Oxford and Asquith. *Zie* Tennant, Margot
Astruc, Gabriel, 88
Atkinson, G.T., 14
Aubin, Tony, 228
Auclert, Hubertine, 41
Austen, Jane, 31, 61
Auteri-Manzocchi, Salvatori, 16
Avicenna. *Zie* Wittels, Fritz
Bachmann, Ingeborg, 76, 121
Bacon, Allon, 97
Bacon, Francis, 255
Bade, Patrick, 47
Badiou, Claire, 188, 205
Bahr, Hermann, 221
Balakian, Anna, 139
Balcombe, Florence, 47
Balthazar, Scott L., 73
Bancquart, Marie-Claire, 133
Bannister, Reggie, 248

Bantock, Granville, 87, 104
 Barbola, Maria, 155
 Barbot de Villeneuve, Gabrielle-Suzanne, 62, 156
 Barcan, Nan, 95
 Bardari, Giuseppe, 60
 Barnes, Joe, 80
 Barrett Browning, Elizabeth. *Zie* Browning, Elizabeth Barrett
 Barry, Gerald, 98, 99, 104
 Bashford, Bruce, 138
 Battestelli, Giorgio, 58
 Baudelaire, Charles, 110, 111, 116, 118, 120, 133, 135, 137, 138, 156
 Baumgartner, Edwin, 85
 Bazin, André, 67
 Beardsley, Aubrey, 162
 Beaumont, Antony, 8, 104, 183, 204, 205, 209, 211, 216
 Becker, John, 88
 Beckson, Karl, 7, 19, 28, 118, 154, 156, 158, 159, 160, 161
 Beerbohm, Max, 19
 Beer-Hofmann, Richard, 221
 Beethoven, Ludwig van, 17, 32, 33, 36
 Bek, Mikuláš, 89
 Bekker, Paul, 189, 190, 197, 198, 201
 Bel, Jacqueline, 110, 115
 Belford, Barbara, 14, 17, 18, 20, 46
 Bellincioni, Gemma, 88
 Bellini, Vincenzo, 16
 Bemberg, Herman, 82
 Benjamin, Arthur, 61, 80
 Benjamin, Walter, 64
 Benn, Gottfried, 132
 Bennetts, Veronica, 90
 Benson, Eugene, 98
 Bentley, Joyce, 46
 Berg, Alban, 61, 103, 185, 187, 204, 207, 222
 Bergsma, William, 248
 Berkeley, Michael, 34, 57, 61
 Berkoff, Steven, 87
 Berlioz, Hector, 32, 33, 58, 103
 Berman, Aivs, 154
 Bermann, Friedrich, 86
 Bernanos, Georges, 72
 Bernhardt, Sarah, 18, 24, 43, 44, 47, 116, 140, 156
 Bernhart, Walter, 8
 Bernstein, Ed., 162
 Bernstein, Leonard, 79, 87
 Bertisch, Klaus, 186
 Besant, Annie, 164
 Bierbaum, Otto Julius, 92
 Biermann, Wolf, 217
 Biggs, John, 98
 Bird, Alan, 29, 88, 146
 Bischofberge, Marie-Louise, 61
 Bizet, Georges, 58, 60, 77
 Black, Donald, 254
 Blackburn, Robert, 84, 193
 Blei, Franz, 162, 265
 Blind, Mathilde, 49
 Bluestone, George, 7, 67, 71
 Blume, Friedrich, 74
 Boehmer, Marcus, 83
 Boesmans, Philippe, 61
 Boieldieu, François Adrien, 58
 Boito, Arrigo, 58, 108
 Böker, Uwe, 50, 140
 Bondebjerg, Ib, 69
 Bondy, Luc, 61
 Bonin, Déborah, 85
 Borchmeyer, Dieter, 75
 Borgia, Lucrezia, 201
 Bossi, Renzo, 90, 100, 104
 Boulanger, Nadia, 233, 255
 Bourget, Paul, 124
 Bourne, Matthew, 95

Bowers, Randy, 95
 Bowers, Robert Hood, 97
 Bowles, Paul, 87
 Boyack, Jeanette, 5, 181
 Brady, Ben, 7
 Brahms, Johannes, 202
 Brake, Laurel, 49
 Bramberger, Andrea, 164
 Brand, Sheila, 239
 Braß, Friedrich Karl, 29
 Bravaco, Joseph, 95
 Breuer, Josef, 244
 Bridle, Deborah, 163
 Brillenburg Wurth, Kiene, 67, 68, 69, 70
 Bristow, Joseph, 7, 27, 49, 50, 52, 139
 Britten, Benjamin, 58, 61, 77, 103
 Brod, Max, 92
 Brody, Jeffrey, 94, 102
 Bronfen, Elisabeth, 8, 127, 128, 129
 Brontë, Charlotte, 61
 Brontë, Emily, 61, 131
 Brooke, Margaret, Lady (de Ranee van Sarawak), 43
 Brookfield, Charles H.E., 82, 96
 Brötzmann, Peter, 80
 Brown Downey, Katherine. *Zie* Downey, Katherine Brown
 Brown, Julie, 207
 Browning, Elizabeth Barrett, 45
 Browning, Robert, 25, 118
 Bruhnjensen, Klaus, 69
 Bryan, John, 90
 Bryski, Larisa, 91
 Büchner, Georg, 61, 203
 Burckhardt, Jacob, 192
 Burgan, Mary, 13
 Burgess, Gilbert, 42, 54
 Burkhard, Paul, 89, 97, 103
 Burne, Gary, 182
 Busenello, Giovanni Francesco, 59
 Bush, Geoffrey, 92
 Busoni, Ferruccio, 31, 58, 89
 Busst, A.J.L., 117
 Butler, Josephine, 51
 Butterworth, George, 99
 Byron, Lord, 60, 118
 Calvé, Emma, 24
 Cammarano, Salvatore, 60
 Cardin, Pierre, 95
 Cardwell, Sarah, 67
 Carlos, Don, 238
 Carlson, David, 58
 Carroll, Lewis, 155
 Carpenter, John Alden, 104, 181
 Carr, Edwin, 92
 Carr, Howard, 87
 Carriera, Rosalba, 193
 Carte, Richard D'Oyly, 81
 Carter, Alfred Edward, 116
 Cartmell, Deborah, 67, 68
 Caruso, Enrico, 88
 Cassi Ramelli, Antonio, 74
 Castelnuovo-Tedesco, Mario, 98, 104, 181
 Catani, Stephanie, 126
 Caterina da Bologna. *Zie* Caterina dei Vigri
 Caterina dei Vigri, 193
 Cazaubon, Daisy, 228
 Čekovská, Ľubica, 94
 Cervetti, Sergio, 100
 Chaddock, Charles Gilbert, 41
 Chaplin, Mary Wood, 181, 182
 Child, Harold, 161
 Chisholm, Erik, 98
 Choderlos de Laclos, Pierre, 62, 110, 119, 124
 Chopin, Frédéric, 32, 33, 34, 39
 Christie, Edwin, 81
 Christus, 35
 Cibber, Theophilus, 64

Cioffi, Robert J., 95
 Claassen, Fay, 80
 Claes, Paul, 63, 64, 67
 Clayton, Alfred, 8, 208
 Clayton, Don Allan, 96
 Clayton, Jack, 62
 Clément, Catherine, 56
 Clements, Andrew, 98
 Cliffe, Cedric, 61
 Cochard, Alain, 85
 Coddon, Karin S., 133
 Colautt, Arturo, 88
 Cole, Hugo, 226, 233
 Coleman, Charles, 39
 Constance Gladys, Countess de Grey, 43
 Cooke, Henry, 39
 Corballis, Richard, 50, 140
 Corelli, Marie, 43
 Corigliano, John, 61
 Cornil, Suzanne, 156
 Coscarelli, Don, 248
 Couperus, Louis, 63, 108
 Coward, Noël, 66, 96
 Cowen, Frederick H., 81
 Cox, John, 80
 Cramer, Duncan, 133
 Cromwell, Oliver, 39
 Croswell, Anne, 97
 Crozier, Eric, 61
 Cunningham, Mark, 175
 Curtis, W.J., 93
 D'Alessandro, Jean M. Ellis, 173, 175
 D'Annunzio, Gabriele, 111
 D'Aulnoy, Madame, 155
 D'Haene, Rafael, 99
 D'Humières, Robert, 87
 D'Oyly Carte, Richard. *Zie* Carte, Richard
 D'Oyly
 Da Palestrina, Giovanni Pierluigi, 33
 Da Ponte, Lorenzo, 59
 Dahlhaus, Carl, 37, 76
 Dale-Vickers, Paul, 100
 Dallapiccola, Luigi, 66, 100
 Dansel, Michel, 133
 Dante Alighieri, 119
 Dariane, Cynthia, 88
 Darlay, René, 82
 Darwin, Charles, 113
 Davenant, William, 39
 Davies, Terry, 95
 Davies, Victor, 98
 Davis, Anthony, 94
 Davis, Carl, 95
 De Arquer, Luis, 100
 De Balzac, Honoré, 205
 De Beaumarchais, Pierre-Augustin
 Caron, 59, 61
 De Brémont, Anna, Comtesse, 44, 45, 53
 De Cordoba, Jose, 247
 De Gaudenzi, F., 133
 De Gay, Jane, 53
 De Ghelderode, Michel, 64
 De Grey, John, 97
 De Marliave, Joseph, 84
 De Maupassant, Guy, 133
 De Régnier, Henri, 18
 De Sade, Donatien Alphonse François
 (Markies), 110, 119, 133, 134
 De Saint-Évremond, Charles, 55
 De' Cavalieri, Emilio, 33, 39
 Dean, John Hugh. *Zie* O'Mahoney, Sean
 DeBlasio, Chris, 93
 Debussy, Claude, 60, 61, 72
 DeCesare, Stephen, 95
 Defossez, René, 91
 Delabastita, Dirk, 63
 Delap, Lucy, 41
 Delf, Hanna, 162
 Delius, Frederick, 83
 Della Seta, Fabrizio, 73, 75, 77

Dellamora, Richard, 146
 Deutsch, Herbert A., 66, 100
 DeWitt, Francis, 97
 Dhondy, Danyal, 92
 Diaconu, Alexandre, 85
 Dickens, Charles, 61, 128, 274
 Diemer, Emma Lou, 99, 100
 Dierkes-Thrun, Petra, 7, 87, 146
 Dietz, Dan, 96
 DiGaetani, John Louis, 35
 Dijkstra, Bram, 8, 146
 Dirikx, Luc, 108, 110, 113, 118, 120, 122, 123, 149
 Doherty, Pete, 80
 Domínguez Leiva, Antonio, 188
 Donaldson, Stephen, 41
 Donatello, 215
 Donizetti, Gaetano, 58, 60, 98
 Donne, John, 255
 Donohue, Joseph, 145, 146
 Doody, Margaret Anne, 129
 Doucelin, Jacques, 99
 Douglas, Alfred, 22, 36, 82
 Dove, Jonathan, 61
 Downes, Edward, 89
 Downey, Katherine Brown, 146
 Downing, Lisa, 8, 134
 Doyle, Roger, 87
 Dresen, Adolf, 5, 66, 181, 206, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 230, 273
 Dreyfus, Alfred, 85
 Du Bellay, Joachim, 255
 Duby, Georges, 41
 Ducháč, Miloslav, 92
 Dudley, Scott, 133
 Duffy, John-Charles, 163
 Duke, John, 227
 Dumas fils, Alexandre, 41, 60, 126
 Dumas père, Alexandre, 64
 Dumesnil, René, 86
 Dvořák, Antonín, 33, 109
 Dynes, Wayne R., 41
 Easton, Michael, 91
 Eells, Emily, 83
 Egan, Peter, v
 Eichner, Hans, 37
 Eigler, Friederike, 116
 Elgee, Jane Francesca. *Zie Wilde*, Lady Jane
 Eliot, George, 31
 Elizabeth I van Engeland, 170
 Ellis, Vivian, 97
 Ellmann, Richard, 7, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 27, 36, 46, 48, 54, 86, 163
 Elmslie, Kenward, 61
 Eltis, Sos, 52
 Emont, Nelly, 117
 Engel, Carl, 27
 England, Cynthia Medley, 182
 Escoda, Carla, 95
 Etchevery, Jean-Jacques, 99
 Eubel, Cordula, 225
 Evangelista, Stefano, 7, 80, 84
 Ewald, Mary, 5, 104, 247, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 269, 270, 273, 274
 Eysoldt, Gertrud, 83
 Faithfull, Emily, 49
 Farkas, Ferenc, 99
 Farmer, Albert J., 137, 175, 178
 Farrell, Dennis, 5, 181, 237, 238, 239, 240, 241, 245, 246, 273, 274
 Fassbinder, Rainer Werner, 80
 Fawcett, Millicent Garrett, 49
 Feeney, Philip, 95
 Ferrari, Giorgio, 92
 Fieger, Addy O., 80
 Filips de Schone, 157
 Filips II van Spanje, 238
 Filips IV van Spanje, 154, 240

Finney, Gail, 53
 Finscher, Ludwig, 2, 75
 Firsova, Elena, 66, 91
 Fish, Arthur, 48
 Fisher, William J., 90
 Fitzgerald, F. Scott, 62
 Fitzsimons, Eleanor, 7, 43
 Fizdale, Robert, 47
 Flamend, Jan, 63
 Flaubert, Gustave, 29, 31, 33, 64, 87, 111, 117, 125, 127, 146, 156, 164
 Fletcher, Ian, 117
 Fletcher, Lucille, 61
 Flick-Steger, Carl, 93
 Floyd, Carlisle, 61
 Flury, Richard, 89
 Flush, Paul, 92
 Fokine, Michel, 88
 Foley, Allan James (Foli), 16
 Fontana, Lavinia, 193
 Fontane, Theodor, 64
 Fontijn, Jan, 122
 Forman, Milos, 62
 Forster, E.M., 61
 Fortner, Wolfgang, 9, 181
 Fourier, Charles, 41
 Fraisse, Geneviève, 41
 Franceschina, John, 80
 Frankel, Benjamin, 80
 Frankel, Nicholas, 34
 Franz Josef I van Oostenrijk, 182
 Frears, Stephen, 62
 Frenzel, Elisabeth, 109
 Freud, Sigmund, 113, 222, 244
 Friday, Gavin, 80
 Friedmann, Jonathan L., 40
 Fry, Stephen, 64
 Fryer, Jonathan, 27
 Fuchs, Robert, 220
 Fulcher, Jane F., 207
 Fuller, Loie, 87
 Fuller, Sophie, 13
 Fürst, Paul Walter, 94
 Fürstner, Adolf, 84, 85
 Gagnier, Regenia, 7, 138, 158
 Galizia, Fede, 193
 Gänzl, Kurt, 97
 Garb, Tamar, 194
 García Gutiérrez, Antonio, 60
 Garelick, Rhonda K., 87
 Garrick, David, 64
 Garwood, Margaret, 90, 91
 Gaulke, Johannes, 161, 188
 Gautier, Théophile, 110, 111, 116, 117, 118, 120, 135, 156, 164
 Gay, Peter, 40, 113, 114
 Genette, Gérard, 64, 65
 Gentner-Fischer, Else, 185
 Gerster, Joachim, 182
 Gerstl, Richard, 103, 104
 Ghesquière, Rita, 63
 Gide, André, 18, 121
 Gielen, Michael, 186
 Gier, Albert, 8, 57, 74, 75, 76
 Gilbert, Brian, 46
 Gilbert, Sandra M., 109, 116
 Gilbert, W.S., 35, 81, 154
 Gilman, Charlotte Perkins, 121
 Gilman, Sander L., 222
 Giordano, Umberto, 88
 Girardin, Andrea, 254
 Glass, Philip, 61
 Glazoenov, Alexander, 88
 Glick, Marc H., 80
 Glinka, Michail, 58
 Glover, Jimmy, 82, 96
 Goethe, Johann Wolfgang von, 58, 64, 99
 Gogol, Nikolaj, 58
 Gold, Arthur, 47
 Goldbach, Stanislav, 58

Goldoni, Carlo, 59
 Gómez Carrillo, Enrique, 18, 111
 Goodenough, Elisabeth, 159, 163
 Goodman, Lizbeth, 53
 Goodwin, Robin, 133
 Gordon, Ricky Ian, 61
 Gorp, Hendrik van, 63, 160
 Gostomzyk, Swantje, 8, 56, 74, 75, 78
 Gounod, Charles, 58
 Gowdy, Barbara, 134, 135
 Graham, Arthur, 3, 75
 Granelli, Edoardo, 58
 Gray, Terence, 87
 Grein, J.T., 87
 Grémont, Henri, 87
 Grenfell, Julian, 153
 Grenfell, Mrs William H., 43, 153
 Grenville, Ettie. *Zie* Grenfell, Mrs William H.
 Greve, Felix Paul, 83, 162, 188, 265
 Gribenski, Michel, 84
 Griffes, Charles T., 99
 Griffin, Gabriele, 41
 Grimm, Brüder, 130
 Gropius, Walter, v, 104
 Gubar, Susan, 109, 116
 Guislain, Joseph, 132, 133
 Gutjahr, Ortrad, 244
 Guy, Josephine, 137, 142, 158, 160, 163
 Gyutel, Jules, 87
 Haakman, Anton, 109
 Haastrup, Helle Kannik, 69
 Hadley, Henry, 104
 Hailey, Christopher, 8, 89, 183, 185, 189, 192, 194, 204
 Hake, Sabine, 116
 Halfin, Robert, 234
 Halliwell, David, 234
 Halliwell, Michael, 3, 31, 61, 75, 76
 Hamilton, Iain, 58
 Hamilton, Lisa, 50
 Händel, Georg Friedrich, 59
 Hanell, Robert, 93
 Hannan, Andrew, 92
 Hänsel-Hohenhausen, Markus, 161, 188
 Harbison, John, 62, 73
 Hardison Londré, Felicia. *Zie* Londré, Felicia Hardison
 Hardy, Thomas, 131, 132
 Hari, Mata, 87, 88
 Harrandt, Andrea, 75
 Harris, Frank, 13, 14, 37, 45
 Harrison, Jane E., 49
 Harskamp, Jaap, 113
 Hart-Davis, Rupert, 24
 Harten, Uwe, 75
 Hastings, Mary Logan, 176
 Haubiel, Charles, 99
 Haydn, Joseph, 16
 Hebbel, Christian Friedrich, 33
 Hedgecock, Jennifer, 109
 Heeres, Richard, 116
 Heggie, Jake, 62
 Heilmann, Ann, 49, 50
 Heine, Heinrich, 135, 146
 Helfand, Michael S., 38
 Helpmann, Robert, 94
 Henderson, Alva, 248
 Henry, Amy, 81
 Hercigonja, Nikola, 104, 181
 Hermans, Willem Frederik, 63
 Herrmann, Bernard, 61, 90
 Hertzka, Emil, 206
 Heucke, Stefan, 100
 Heughebaert, Hugo, 227, 228
 Hibbard, Julie A., 50, 140
 Hielkema, André, 112
 Higgins, Dick, 70
 Hildebrand, W.J., 66, 67
 Hilmes, Carola, 8, 108, 115, 146

Hilmes, Oliver, 192
 Hirschfeld, Caspar René, 89, 104
 Hitler, Adolf, 188
 Hochholdinger-Reiterer, Beate, 125
 Hoffman, William M., 61
 Hoffmann, Josef, 182
 Hoffmann, Rudolf Stephan, 222
 Hofmannsthal, Hugo von, 221, 222
 Holitscher, Arthur, 161
 Holland, Dieter, 121
 Holland, Merlin, 15, 24, 28, 154
 Holland, Vyvyan, 14, 15, 21, 45, 155
 Hollingsworth, Stanley, 91
 Honig, Joel, 62
 Honolka, Kurt, 74
 Hubay, Jenő, 58
 Hubeau, Jean, 181
 Hubier, Sébastien, 188
 Hudson, George, 39
 Hugo, Victor, 58, 60, 75, 131, 156
 Humperdinck, Engelbert, 233
 Hunt, Violet, 18, 47
 Hunter-Blair, David, 16, 18
 Hutcheon, Linda, 7, 63, 64, 65, 67, 68, 73, 104, 130
 Hutcheon, Michael, 73, 130
 Huysmans, Joris-Karl, 111, 112, 118
 Hyde, H. Montgomery, 7, 17, 26, 155, 159
 Ibert, Jacques, 99
 Ibsen, Henrik, 44, 128
 Ichinohe, Saeke, 95
 Ifukube, Akira, 88
 Inês de Castro, 156
 Jacob, François, 3, 75
 James, Henry, 3, 31, 61, 75
 Janczi, Rigo, 17
 Janet, Pierre, 244
 Jankélévitch, Vladimir, 71
 Jeffries, Chris, 88
 Jervis-Read, Harold Vincent, 99
 Johanna de Waanzinnige, 157
 Johansson, Warren, 41
 John, Elton, 80
 Johnson, Douglas B., 181
 Johnson, Edward C., 129
 Johnson, Gail R., 129
 Johnson, Melissa, 129
 Johnston, Andrew Lawson, 234
 Jonasz, Grete, 184, 222
 Jones, Sanford, 90
 Jonghmans, E., 81
 Jopling, Louise, 18, 43
 Joseph-Renaud, Jean, 18
 Joyce, James, 46, 66, 82, 100
 Kalmano, Martin, 92
 Kandinsky, Wassily, 188
 Kandinsky, Wassily, 188
 Karel II van Spanje, 131, 238, 240
 Kassner, Rudolf, 162
 Kastenbaum, Robert, 66
 Kaye, Laurence 'Loz', 181
 Kayssler, Friedrich, 83
 Kazan, Elia, 62
 Keats, John, 109, 110
 Keegan-Bole, Arthur, 98
 Keller, Gottfried, 64, 205
 Kellie, Lawrence, 81
 Kemperink, Mary, 108
 Kennedy, Michael, 8, 83, 84
 Kerman, Joseph, 71
 Kertbeny, Károly Mária, 41
 Kesting, Hanjo, 74
 Kieser, Karen, 239
 Killeen, Jarlath, 7, 15, 163
 Kincaid, James R., 164
 Kingsley, Charles, 155
 Klaren, Georg, 5, 66, 183, 190, 201, 203, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 229, 230, 246, 273, 274

Klarenbeek, Hanna, 193
 Kleemann, Roderich, 93
 Klein, David, 184, 187, 188, 189, 195, 222, 224
 Klein, Randy, 80
 Kleist, Heinrich von, 124, 135
 Klemperer, Otto, 206
 Klimt, Gustav, 182, 221, 222
 Knajfel, Alexander, 92
 Knight, Morris, 100
 Knox, Melissa, 166
 Koelemij, Paula, 110, 112, 114, 116
 Koestenbaum, Wayne, 55
 Kohl, Norbert, 7, 29, 137, 141, 142, 143, 166
 Kohler, Stephan, 84
 Kokoschka, Oskar, 221
 Kord, Susanne, 116
 Korie, Michael, 61
 Korngold, Erich Wolfgang, 108
 Kox, Hans, 9, 61, 93, 102
 Kraehenbuehl, David, 91
 Krafft-Ebing, Richard von, 41, 113, 133
 Kraus, Karl, 221, 222
 Krehbiel, Henry Edward, 82
 Krein, Alexander, 100
 Kricka, Jaroslav, 92
 Kristeva, Julia, 63
 Kronberger, Silvia, 109, 244
 Kultau, Susanne, 263
 Kultermann, Udo, 87
 Kvapil, Jaroslav, 109
 Lachmann, Hedwig, 83, 84, 162
 Laidlaw, William, 60
 Lambert, Constant, 87
 Lambourne, Lionel, 40
 Lang, Max, 89, 94
 Lange, Marius Felix, 92
 Langtry, Lillie, v, 24, 43, 44, 47, 140
 Laó D'Ayxa, Velvali, 247
 Larson, Randall D., 248
 Lash, Hannah, 62
 Laster, Arnaud, 3, 75
 Lawes, Henry, 39
 Le Boucher, Maurice, 89
 Le Gallienne, Richard, 18
 Leblanc, Georgette, 16, 24
 Leduc, Alain, 199
 Lee, Ang, 62
 Lee, Nathaniel, 129
 Lee, Sherry D., 97, 194
 Leger, Hans, 89, 93
 Lehel, François, 84
 Lehmann, Liza, 91, 104
 Leitch, Thomas, 67
 Lemmens-Sherrington, Helen, 16
 Leoncavallo, Ruggero, 58
 Leopold I (Rooms-Duitse keizer), 155, 238, 242
 Leslie, Miriam. *Zie* Leslie, Mrs. Frank
 Leslie, Mrs. Frank, 43
 Lessner, George, 90
 Levenson, Ada, 43
 Levin, Robert, 94
 Levine, Philippa, 41
 Levy, Amy, 44, 49
 Lewin, Albert, 93, 105
 Lewinski, Wolf-Eberhard von, 92
 Lewis, Janet, 5, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 269, 270, 273, 274
 Lewis, Mathew, 110
 Libis, Jean, 117
 Liebermann, Lowell, 93, 94, 102
 Lindenberger, Herbert, 31
 Lindner, Anton, 83
 Liszt, Franz, 71
 Littell, Philip, 61
 Liven-Orlova, Magda Gustavovna, 89, 90
 Lloyd, Constance, 17, 26, 42, 45, 46, 49, 154

Locke, Matthew, 39
 Lodewijk XIV van Frankrijk, 39
 Logan Hastings
 Mary. *Zie* Hastings, Mary Logan
 Lomon, Ruth, 91
 Londré, Felicia Hardison, 96
 Longi, Barbara, 193
 Longstaff, John, 95
 Loos, Adolf, 221
 Lorrain, Jean, 124
 Losseff, Nicky, 13
 Lubkoll, Christine, 2
 Lutyens, Elisabeth, 181
 Maehder, Jürgen, 89
 Maeterlinck, Maurice, 16, 24, 29, 61, 119,
 121, 125, 187
 Mahaffy, John Pentland, 15, 17
 Mahler, Alma. *Zie* Schindler, Alma
 Mahler, Gustav, v, 94, 104, 192
 Mahler-Werfel, Alma. *Zie* Schindler,
 Alma
 Maier, Elisabeth, 75
 Malipiero, Riccardo, 99
 Mallarmé, Stéphane, 117, 146, 148
 Malouf, David, 61
 Malte Fischer, Jens, 146
 Maltz, Diana, 49
 Malycha, Andreas, 217
 Mancusi, Guido, 96
 Mann, Heinrich, 124
 Mann, Klaus, 64
 Mann, Thomas, 64, 121, 124, 187
 Mannino, Franco, 90, 93, 104
 Mansfield, Margaret, Barones Sandhurst,
 46
 Marais, Jean, 94
 Marchand, Christine, 69
 Marcus, Jane, 43, 146
 Margaretha Theresia, 154, 155, 238, 240,
 242, 259
 Marggraf, Wolfgang, 89
 Maria (moeder van Jezus), 125, 126, 172
 Maria Louise van Orléans (koningin van
 Spanje), 131
 Marillier, Henry Currie, 27
 Marini, Giovanna, 91, 104
 Mariotte, Antoine, 83, 85, 86, 100
 Markey, Anne, 7, 15, 155, 156, 160, 163,
 164
 Marlowe, Christopher, 64
 Marschalk, Max, 86
 Martini, Daniele, 95
 Marttinen, Tauno, 95
 Masino, Paola, 93
 Mason, Ellsworth, 82
 Mason, Stuart, 42, 54, 81, 82, 102, 154,
 163
 Massenet, Jules, 16, 58, 87
 Mayer, Florian, 181, 182
 Mayer, Robert G., 129
 Mayuzumi, Toshiro, 87
 McClary, Susan, 77
 McCormack, Jerusha, 53
 McFarlane, Brian, 7, 67
 McLellan, Joseph, 254
 McNally, Terrence, 62
 McPhillips III, Joseph A., 87
 Meade, Teresa A., 41
 Meier, Franz, 140, 145
 Melba, Nellie, 24
 Meltzer, Charles Henry, 87
 Melville, Herman, 61
 Melville, Joy, 44
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 32, 33
 Menotti, Gian Carlo, 227, 233
 Mérimée, Prosper, 60, 110, 118, 127
 Merrill, Stuart, 154
 Messmer, Franzpeter, 84
 Metastasio, Pietro, 59
 Meyer, Michael J., 7, 73

Meyerfeld, Max, 89, 162, 203
 Middleton, Alasdair, 61, 94
 Middleton, Thomas, 133
 Mikhail, E.H., 14, 16, 18, 20, 24, 37, 48
 Miles, Frank, 27
 Millay, Edna St. Vincent, 255
 Miller, Charles, 92
 Milliet, Paul, 87
 Milton, John, 25
 Mishima, Yukio, 87
 Mitchell, Jerome, 3, 58, 75
 Mitchell, Julian, 46
 Möbius, Paul Julius, 113
 Modjeska, Helena, 18, 43, 44
 Moessoriski, Modest, 58
 Moll, Carl, 192
 Monneyron, Frédéric, 117
 Montagu, Slater, 127
 Montefiore, Charlotte, 47
 Monteverdi, Claudio, 33, 59
 Mora, Francesc, 93
 Moreau, Gustave, 111, 112
 Moreau, Jeanne, 80
 Moreland, Kim, 73, 78
 Morgan, Thais, 146
 Morley, Sheridan, 19, 96
 Morrell, Steve, 248
 Morrison, Theodore, 80
 Morrissey, 80
 Moser, Koloman, 221
 Moskovitz, Marc D., 8, 202, 204, 205
 Moyle, Franny, 46
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 16, 58, 59, 74
 Muldrow, Henry, 89
 Müller, Ulrich, 109, 244
 Müller von Asow, Erich H., 79
 Müller-Wieland, Jan, 90
 Mulvey, Laura, 147, 194
 Munte, Lina, 83
 Murger, Henri, 60
 Murray, Bain, 248
 Murray, Isobel, 156
 Myrow, Fred, 248
 Nabokov, Nicholas, 255
 Nakamura, Hitomi, 40
 Naremore, James, 67, 68
 Nassaar, Christopher, 139, 146, 155, 156, 163, 173
 Natschinski, Gerd, 97
 Nelson, Ron, 5, 181, 226, 227, 228, 230, 232, 236, 245, 246, 269, 273
 Nero, 59
 Nerone. *Zie Nero*
 Nesbit, E., 44
 Nestor, Pauline, 131
 Newman, Maria, 91, 104, 181
 Nicolai, Otto, 58
 Nietzsche, Friedrich, 222
 Nobus, Danny, 133, 134
 Nordau, Max, 42
 O'Grady, Deirdre, 74
 O'Mahoney, Sean, 97
 O'Shea, Patrick M., 254
 O'Sullivan, Vincent, 42, 43
 Oberländer, Hans, 83
 Oehler, Ekkehard, 76
 Oestreich, James R., 94
 Olesen, Thomas Agerfeldt, 94
 Olon-Scrymgeour, John, 274
 Oncley, Lawrence, 209, 210, 216
 Oosterling, Henk, 69
 Op de Coul, Paul, 186
 Orchard, Arundel, 93
 Orlikowski, Vaslav, 94
 Ottner, Carmen, 109
 Ouida, 44, 49
 Overbeek, Emanuel, 185
 Paglia, Camille, 116, 117
 Paisiello, Giovanni, 59

Palmer, Robert, 68
 Panizza, Oskar, 35
 Panofsky, Walter, 105
 Parker, Clifton, 94
 Partch, Harry, 182
 Partsch, Erich Wolfgang, 75
 Pasatieri, Thomas, 61, 99
 Pastan, Linda, 255
 Pater, Walter, 13, 26, 31, 35, 37, 38, 111, 138, 144, 272
 Patti, Adelina, 24
 Patton, Jim and Dee, 91
 Payn, Graham, 96
 Pearce, Joseph, 17, 19, 26, 47
 Pears, Peter, 77
 Pennese, Matteo, 100
 Perala, Tiffany, 15, 22
 Percy, William A., 41
 Peri, Jacopo, 33, 39
 Perrault, Charles, 130
 Perrot, Michelle, 41
 Perroux, Alain, 205
 Perry, Janet, 217
 Perry, Julia, 91
 Pertusano, Nicolas, 155
 Peter I van Portugal, 156
 Petersen, Peter, 8, 74
 Petrić, Ivo, 100
 Petrová, Elena, 91
 Petrovics, Emil, 88
 Pfitzner, Hans, 207
 Piccinni, Niccolò, 59
 Picker, Tobias, 94
 Pierné, Gabriel, 87
 Pike, Judith E, 128
 Pink, Michael, 95
 Pinkert, Anke, 203
 Piston, Walter, 255
 Plautus, Titus Maccius, 59
 Plotke, Georg J., 189
 Pockriss, Lee, 97
 Poe, Edgar Allan, 61, 110, 111, 116, 119, 120, 121, 124, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 135, 138, 204
 Poesjkin, Aleksander S., 58
 Pointon, Marcia, 194
 Polivnik, Paul, 247
 Ponchielli, Amilcare, 58
 Poppaea Sabina, 59
 Poppea. *Zie* Poppaea Sabina
 Poulenc, Francis, 72
 Powell, Kerry, 51, 52
 Prado, Luis, 91
 Praz, Mario, 8, 109, 110, 112, 119, 146
 Prechtel, Robert, 184
 Prejean, Helen, 62
 Preminger, Otto, 66
 Prescott, Marie, 17
 Previn, André, 61
 Prey, Claude, 228
 Price, Jody, 159, 163
 Price, Steven, 87
 Prince, Cashman Kerr, 94
 Prokofjev, Sergej, 58, 89
 Proost, Walter, 227
 Proulx, Annie, 62
 Puccini, Giacomo, 60, 89, 227
 Puffett, Derrick, 83, 84
 Purcell, Henry, 58
 Purvis, Robert, 104
 Quilter, Peter, 92
 Raben, Peer, 80
 Raby, Peter, 20, 49, 146, 156, 160, 163
 Rachilde, 117, 135
 Rachmaninov, Sergej, 58
 Racine, Jean, 18, 47
 Rademakers, Fons, 63
 Radnai, Miklós, 181
 Raengo, Alessandra, 7, 67, 68
 Raines, Vernon, 90, 101

Rainville, Paul, 239
 Randak, Ernst, 222
 Ransome, Arthur, 27
 Rasch, Wolfdietrich, 116
 Ravel, Maurice, 182
 Raymond, Chris, 95
 Raynaud, Philippe, 9, 90, 91
 Read, Mike, 80
 Redman, Alvin, 14
 Rehm, Walther, 192
 Reibel, Emmanuel, 94
 Reijngoud, Ilja, 80
 Reimann, Aribert, 58
 Reinhardt, Max, 83, 86, 162
 Reiser, David, 95
 Rémy, Marcel, 88
 Riccardi, Simonetta, 58
 Richardson, Samuel, 59, 129
 Ricketts, Charles, 20, 86, 154, 159
 Rideamus. *Zie* Schirach, Friedrich von,
 Zie Weismann, Julius
 Ridout, Alan, 91, 99, 104
 Riegel, Kenneth, 217
 Rigney, Ann, 69, 70
 Riley, Terry, 9
 Rimbaud, Arthur, 125
 Rimski-Korsakov, Nikolaj, 58
 Rivers, Lucy, 91
 Robb, Mary, 95
 Robbiani, Igino, 58
 Robbins, Elizabeth, 44
 Robbins, Tim, 62
 Robertson, Walford Graham, 20
 Rodd, Rennell, 38
 Roden, Frederick S., 42
 Rodenbach, Georges, 109, 118, 124
 Rodin, Auguste, 194, 195
 Roditi, Edouard, 28
 Roig, Adrien, 156
 Roland, Madame, 45
 Rolandi, Ulderico, 74
 Rolland, Romain, 84
 Romein, Jan, 42
 Rorem, Ned, 94
 Rosario, Vernon A., 133
 Rosmarin, Léonard, 8, 56, 71, 73
 Ross, Robert, 24, 27, 34, 35, 164
 Rosseel, Mong, 182
 Rossetti, Christina, 66
 Rossetti, Dante Gabriel, 120
 Rossini, Gioacchino, 58, 59, 98
 Rothenstein, William, 17
 Rottenberg, Ludwig, 184
 Rowden, Clair, 83, 88
 Rubell, Michael, 95
 Rubinstein, Anton, 15, 17, 35, 36
 Rubinstein, Ida, 87, 88
 Rudland, Oliver, 91, 104
 Ruf, Wolfgang, 2
 Ruggaber, Michelle, 163
 Ruppert, Christiaan, 110
 Ruskin, John, 25
 Rutherford, Jonathan, 91, 104
 Rutten, Mathieu, 121
 Ruyneman, Daniel, 99
 Rzewski, Frederic, 100
 Saar, Ferdinand von, 187
 Sachsels, Louise, 218
 Said, Edward, 64
 Salernitano, Masuccio, 64
 Salten, Felix, 221
 Samama, Leo, 185
 Sammells, Neil, 53
 San Faustino, Prins van, 88
 Sand, George, 34
 Sandhurst, Lady. *Zie* Mansfield,
 Margaret, Barones Sandhurst
 Sardou, Victorien, 88
 Saslow, James M., 94
 Sassano, Salvatore, 58

Sato, Tomoko, 40
 Sayler, Oliver M., 87
 Schaeuble, Hans, 89, 93, 103, 105
 Schaffner, Roland, 117
 Schickedanz, Hans-Joachim, 110, 119, 141
 Schiele, Egon, 221
 Schiffer, Daniel Salvatore, 27
 Schilings, Max von, 185
 Schiller, Friedrich von, 58, 60
 Schindler, Alma, v, 104, 184, 192, 202, 204, 205
 Schindler, Emil Jakob, 192
 Schindler, Kurt, 99
 Schirach, Friedrich von, 92
 Schiuma, Alfredo Luis, 181
 Schlegel, Friedrich, 37
 Schmidgall, Gary, 8, 61, 74, 77, 79, 102, 103, 105
 Schmidt, Franz, 58
 Schmitt, Florent, 87
 Schmitt-von Mühlenfels, Astrid, 3
 Schneebeil, Olivier, 90
 Schneider, Enjott, 85
 Schneider, Jost, 2
 Schneyder, Werner, 96
 Schnittke, Alfred, 58
 Schnitzler, Arthur, 61, 221, 222
 Schönberg, Arnold, 103, 186, 188, 194, 195, 202, 204, 207, 221
 Schönberg, Claude-Michel, 58
 Schönberg, Mathilde. *Zie* Zemlinsky, Mathilde
 Schöne, Christiane, 263
 Schopenhauer, Arthur, 37
 Schott, Paul, 108
 Schreiner, Olive, 44, 49
 Schreker, Franz, v, 5, 79, 101, 109, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 204, 207, 211, 221, 222, 223, 224, 246, 273, 274, 275
 Schreker-Bures, Haidy, 201
 Schröder, Erna, 206
 Schröder, Karl, 206
 Schroeder, Horst, 13, 157, 163
 Schubert, Franz, 32, 33
 Schuh, Willi, 83
 Schulhoff, Ervín, 99
 Schumann, Robert, 32, 33
 Schuster, Adela, 43, 189
 Schwob, Marcel, 154
 Scott, Walter, 3, 58, 59, 60, 75
 Scowcraft, Philip L., 58
 Seagrave, Malcolm, 5, 181, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 269, 270, 273
 Sedgwick, Eve Kosofsky, 53
 Sekles, Bernhard, 181, 182
 Semenoff, Ivan, 181
 Semo, Clara, 209
 Senchuk, Barbara, 239
 Sero, Os., 162
 Service, Tom, 57
 Severi, Rita, 139, 143
 Shakespeare, William, 25, 26, 58, 60, 64, 75, 77, 80, 108, 119, 128, 140
 Shakle, Norman, 254
 Shannon, Charles, 20, 154, 159, 160
 Sharkey, Jack, 95
 Shaw, George Bernard, 14
 Sherard, Robert Harborough, 13, 14
 Shewan, Rodney, 27, 53, 146, 155, 163
 Showalter, Elaine, 41, 52, 145
 Sickert, Helena, 18, 43, 49
 Silverman, Faye-Ellen, 91
 Silvestre, Armand, 87
 Simplicissimus. *Zie* Bierbaum, Otto Julius
 Sitsky, Larry, 100
 Sjostakovitsj, Dmitri, 58
 Skinner, Cornelia Otis, 47, 140

Sled, Bruce, 91
 Sloan, John, 163
 Small, Ian, 13, 137, 142, 158, 160, 163
 Smith II, Philip E., 38
 Smith, Edward C., 139
 Smith, Patrick J., 74
 Smithers, Leonard, 47
 Snider, Clifton, 156, 172, 173, 174
 Solie, Ruth, 34
 Somers, Harry, 91
 Sommer, Uwe, 206
 Sousa, Maria Leonor Machado de, 156
 Spohr, Louis, 58
 St. Vincent Millay, Edna. *Zie* Millay, Edna
 St. Vincent
 Stam, Robert, 7, 67, 68
 Stamm, Hans-André, 91
 Stanzel, Franz K., 188
 Stauffer, Isabelle, 108
 Stead, William Thomas, 164
 Steen, Gerard, 110
 Stein, Fritz, 202
 Stein, Gerd, 115
 Steinbeck, John, 61
 Stetz, Margaret Diane, 42, 49, 53, 54
 Stoddard, R.H., 135
 Stoker, Bram, 47, 118, 135
 Stoker, Gill, 233, 234
 Stoker, Richard, 5, 104, 181, 233, 234,
 235, 236, 245, 246, 269, 273
 Stokes, John, 49
 Stone, Christopher L., 248
 Storace, Stephen, 58
 Stothart, Herbert, 80
 Stott, Rebecca, 8, 109, 110
 Straatman, Franz, 93, 102
 Strauss jr., Johann, 26
 Strauss sr., Johann, 26
 Strauss, Eduard, 26
 Strauss, Josef, 26
 Strauss, Richard, 1, 60, 79, 80, 82, 83, 84,
 85, 86, 88, 98, 100, 102, 105, 109, 112,
 187, 204, 271
 Stravinski, Igor, 58, 206
 Strindberg, August, 61
 Struik, Henk, 63
 Stuart, Otho, 18
 Sullivan, Arthur, 81, 154
 Susa, Conrad, 94
 Sutermeister, Heinrich, 89, 92
 Sutton, Emma, 35
 Swann, Donald, 99
 Swanwick, Helena. *Zie* Sickert, Helena
 Swed, Mark, 98
 Sweeney, John S., 256
 Swerts, Piet, 62
 Swinburne, Algernon Charles, 29, 107,
 111, 135, 136, 140
 Symonds, John Addington, 29, 33, 39
 Symons, Arthur, 160, 161
 Szönyi, Erzsébet, 89
 Tacitus, 59
 Tagore, Rabindranath, 202
 Tairov, Aleksandr, 87
 Tanitch, Robert, 79, 97
 Tansman, Alexandre, 80
 Tasso, Torquato, 59
 Tate, Phyllis, 99
 Taubman, Howard, 96
 Taylor, Jacquelyn, 129
 Teachout, Terry, 94
 Tennant, Margot, 43
 Tennyson, Alfred, 155
 Tenschert, Roland, 83
 Terentius Afer, Publius, 59
 Terry, Ellen, 43, 44, 47, 140
 Themmen, Ivana, 95
 Thomalla, Ariane, 8, 108, 119, 121, 122,
 123, 125, 126, 127, 139, 221
 Thomas, Ambroise, 58

Thomas, David Wayne, 29
 Thompson, Alfred, 81
 Thorogood, Peter, 181
 Tilden, Edwin, 81, 102
 Tilley, Alexander, 239
 Timms, Edward, 222
 Tipper, Karen Sasha Anthony, 46
 Tischhauser, Franz, 89, 181
 Toergenjev, Ivan, 64
 Tolstoj, Lev N., 31, 58, 64, 128
 Tomasi, Beppe de, 93
 Topham, Laura, 104
 Toulon, Darrel, 182
 Tourneur, Cyril, 133
 Trapp Family Singers, 255
 Trittin, Jürgen, 225
 Trojahn, Manfred, 58
 Trowell, Brian, 57
 Tsjaikovski, Pjotr Iljitsj, 58, 103
 Turner, Mark W., 49
 Tusan, Michelle Elizabeth, 41
 Twain, Mark, 130
 Tydeman, William, 87
 Ueding, Gert, 57
 Ullrich, Almut, 56
 Ungureanu, Mariana, 94
 Ustinov, Peter, 64
 Uther, Hans-Jörg, 130
 Vadim, Roger, 62
 Van Bork, Gé, 63
 Van Croonenborgh, Dirk, 228
 Van Damme, Claire, 69
 Van de Sant, Cécile, 89
 Van den Bergh, Bea, 225
 Van der Cruysse, Dirk, 62
 Van der Hart, Onno, 244, 304
 Van der Kamp, Walter, 63
 Van Dijk, Harold, 244
 Van Eeden, Frederik, 118, 119
 Van Elsen, Jan, 195
 Van Etten, Jane, 88
 Van Kerchove, Bart, 181, 182
 Van Landeghem, Gabriel, 227
 Van Os, Henk, 110
 Van Rossem, Patrick, 69
 Vandevoorde, Hans, 115, 116
 Vasilenko, Sergej, 92, 100
 Velázquez, Diego, 153, 154, 155, 171, 238, 254, 255, 259
 Veracini, Francesco Maria, 58
 Verdi, Giuseppe, 58, 60, 73, 108
 Verkrujsse, Piet J., 63
 Verne, Jules, 64
 Verstraten, Peter, 67
 Victoria, Koningin, 17, 43
 Vigué, Jordi, 193
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, 118, 129, 132
 Vincent, Sean, 5, 233, 234, 235, 236, 245, 246, 273
 Vis, George J., 63
 Vliegen, Anne-Marie, 228
 Vogeler, Heinrich, 162
 Voltaire, 75
 Von der Thüsen, Joachim, 114, 119, 123, 124
 Wagner, Geoffrey, 68
 Wagner, Joseph Frederick, 181
 Wagner, Otto, 221
 Wagner, Richard, 15, 17, 28, 33, 34, 35, 36, 75, 76, 109, 120
 Wagner-Régeny, Rudolf, 89
 Wal, Hendrik van der, 99
 Walker, Robert, 100
 Wallace, Stewart, 94
 Walton, Chris, 92, 103, 105
 Ward, Martin, 92
 Ward, William Welsford, 18
 Warren, Robert Penn, 61

- Weber, Bettina, 5, 91, 104, 181, 263, 264, 265, 267, 269, 273, 274
- Webern, Anton, 204, 207
- Wedekind, Frank, 187
- Weigl, Hans, 97
- Weinhold, Ulrike, 120
- Weininger, Otto, 6, 8, 122, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 217, 218, 222, 223, 224, 270, 273, 274
- Weismann, Julius, 92
- Weiß, August, 161
- Weisstein, Ullrich, 8, 31, 74, 76
- Weitz, Heinz, 95
- Weliver, Phyllis, 13
- Welles, Orson, 90
- Werfel, Franz, v, 204
- Wheatcroft, Andrew, 238
- Whelehan, Imelda, 67, 68
- White, Victoria, 53
- Whittington-Egan, Molly, 27
- Wiesenthal, Elsa, 182, 184
- Wiesenthal, Grete, 182, 184
- Wiesner-Hanks, Merry E., 41
- Wilde, Constance. *Zie* Lloyd, Constance
- Wilde, Isola, 42, 46
- Wilde, Lady Jane, 15, 16, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 158
- Wilde, Oscar
- Ballad of Reading Gaol, The, 35, 36, 66, 80, 99, 100
- Birthday of the Infanta, The, 2, 5, 7, 9, 10, 27, 43, 66, 78, 90, 91, 103, 104, 105, 107, 126, 127, 129, 130, 135, 137, 142, 149, 153-179, 181, 182, 184, 186, 187, 201, 203, 205, 207, 217, 222, 224, 228, 232, 264, 271, 272, 274, 275, 276
- Burden of Itys, The, 25, 33, 36
- Canterville Ghost, The, 23, 92, 101, 139
- Charmides, 25, 136, 137
- Critic as Artist, The, 1, 17, 19, 25, 26, 28, 30, 33, 34, 35, 36, 38
- De Profundis, 22, 28, 34, 36, 38, 45, 99, 100, 101, 187
- Decay of Lying, The, 20, 29, 36, 140
- Devoted Friend, The, 22, 91, 156, 174
- Disciple, The, 28
- Doer of Good, The, 22
- Duchess of Padua, The, 20, 23, 24, 88, 89, 187
- Easter Day, 22
- Endymion (For Music), 16
- English Renaissance of Art, The, 25, 38, 39
- Envoi, L', 38
- Fisherman and His Soul, The, 23, 27, 43, 91, 136, 141
- Florentine Tragedy, A, 20, 28, 86, 89, 144, 187, 203, 204
- From Spring Days to Winter, 23
- Grosvenor Gallery, The, 17, 36
- Happy Prince and Other Tales, The, 90, 91, 154, 156
- Happy Prince, The, 22, 90, 91, 153
- Harlot's House, The, 26, 51, 99
- Heart's Yearnings, 24
- House Beautiful, The, 16
- House of Pomegranates, A, 30, 90, 91, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 181
- Ideal Husband, An, 30, 44, 50, 51, 96
- Importance of Being Earnest, The, 29, 30, 31, 35, 44, 50, 83, 96, 97
- Impression du Matin, 25, 51
- In the Forest, 81, 100, 102
- Intentions, 30, 161
- Lady Windermere's Fan, 30, 50, 66, 82, 96, 97
- Literary and Other Notes, 18, 48, 49
- Lord Arthur Savile's Crime, 30, 80, 92, 137

Lord Arthur Savile's Crime and Other
 Stories, 30, 92, 138
 Lotus Leaves, 23
 Magdalen Walks, 23
 Model Millionaire, The, 22, 93
 New Helen, The, 47
 New Remorse, The, 25
 Nightingale and the Rose, The, 23, 90,
 91, 100, 263, 264
 Panneau, Le, 100
 Panthea, 25
 Phèdre, 47
 Picture of Dorian Gray, The, 20, 23, 26,
 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 51,
 52, 64, 66, 90, 93, 101, 102, 126, 136,
 138, 139, 154, 159, 164, 165, 188
 Poems, 81, 111
 Portrait of Mr. W.H., The, 20, 26
 Queen Henrietta Maria, 47
 Ravenna, 22
 Remarkable Rocket, The, 91, 174
 Requiescat, 46, 99, 178
 Rome Unvisited, 22
 Roses and Rue, 24
 Sainte Courtisane, La, 22, 28, 89, 137,
 138, 143, 179
 Salomé, 1, 17, 20, 21, 25, 28, 29, 30, 47,
 50, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 100, 101,
 102, 105, 111, 112, 128, 137, 142, 143,
 145, 146, 147, 149, 154, 162, 164, 175,
 178, 179, 187
 Selfish Giant, The, 23, 90, 91, 154
 Serenade (For Music), 16, 81
 Sonnet on Hearing the Dies Irae Sung
 in the Sistine Chapel, 16, 100
 Sphinx Without a Secret, The, 22, 93,
 119, 137
 Sphinx, The, 25, 119, 136, 137, 142,
 144, 145, 179
 Star Child, The, 91
 Symphony in Yellow, 25
 To L.L., 100
 Truth of Masks, The, 129
 Under the Balcony, 81
 Vera, or The Nihilists, 23, 88
 Woman of No Importance, A, 30, 40,
 50, 51, 52, 96
 Ye Shall Be Gods, 22
 Young King, The, 23, 43, 91
 Wilde, Sir William, 15, 45
 Wilde, William (Oscars broer), 15, 43
 Wilding-White, Raymond, 91
 Wilhelm II van Duitsland, 105
 Wilhelm, James, 139
 Wilhelm, Uta, 207, 210, 212, 213, 215, 216
 Willemze, Th., 265
 Williams, Tennessee, 61
 Williamson, John, 84
 Williamson, Malcolm, 90, 100, 104
 Wills, Arthur, 99
 Wilson, Beatrice, 41
 Wilson, Sheila, 91
 Winterhoff, Lissy, 8
 Winters, Yvor, 248
 Wiseman, Debbie, 80, 91
 Wittels, Fritz, 221
 Wittkop, Gabrielle, 133, 134, 135
 Wolf, Werner, 37
 Wolfe, Burton, 80
 Wong, Linda Piu-Ling, 80
 Wood, Naomi, 159, 163
 Woods, Gregory, 41
 Woollen, Russell, 5, 181, 254, 255
 Worth, Katherine, 29, 60, 137
 Wright, Adrian, 96
 Wright, Geoffrey, 92
 Wright, Thomas, 29
 Wuorinen, Charles, 62
 Wylie, Elinor, 255
 Xanthoulis, Nikos, 104

Yeats, William Butler, 18
 Yorinks, Arthur, 61
 Young, Caryl Gabrielle, 80
 Young, Dalhousie, 82
 Zagona, Helen Grace, 117, 148
 Zagwijn, Henri, 99
 Zancarini-Fournel, Michelle, 41
 Zaninelli, Luigi, 181
 Zasulic, Vera, 88
 Zawadsky, Pat, 92
 Zemlinsky, Alexander, v, 5, 79, 80, 89,
 103, 104, 181, 182, 183, 184, 185, 187,
 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,
 209, 211, 215, 217, 218, 221, 222, 223,
 224, 229, 275
 Zemlinsky, Louise. *Zie Sachsel*, Louise
 Zemlinsky, Mathilde, 103
 Ziegler, Karl, 185
 Ziegler, Robert, 132, 134
 Zigarovich, Jolene, 129
 Zillig, Winfried, 186
 Zimmermann, Udo, 9
 Zipes, Jack, 163
 Zitek, Otakar, 181
 Zola, Emile, 127, 233

